
LA ESCRITURA TEATRAL DE ALFONSO VALLEJO

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO
(UNED)

1. La universalidad de lo singular

Si atendemos a la recepción que el teatro de Alfonso Vallejo ha tenido, sobre todo en el extranjero, podemos afirmar que es uno de los dramaturgos españoles más significativos de estas últimas décadas. Sus más de veinte obras publicadas -varias de ellas estrenadas no sólo en los escenarios de España sino también en los de Europa y América- hacen de él un caso singular en la escena española. Conocedor de los autores del siglo de Oro y de la dramaturgia europea y norteamericana moderna y contemporánea, ha sabido incorporar la herencia de nuestros clásicos, las aportaciones posteriores de hombres como Ibsen y Strindberg, O'Neil o Beckett, a la vez que ha aprovechado en la puesta en escena de algunos de sus dramas los métodos de Meyerhold y Stanislavsky. Sus textos han sido traducidos al francés, inglés y alemán, e incluso al búlgaro, como *A tumba abierta*, o al polaco como *El cero transparente*.

De la acogida internacional de su teatro son también buenas muestras críticas como las siguientes: «Estoy impresionado por *Crack (El desguace)*. Es el mejor trabajo sobre Nixon que he leído» (Nagle Jackson, *Milwaukee Repertory Theater Company*, Wisconsin); «Un teatro absolutamente fascinante» (John Tillinger, *Long Warf Theater*, New Haven); «*Zero Line* es una obra potente y provocativa. Representará sin duda un desafío y una lectura inquietante para cualquier estudioso de la literatura contemporánea» (Virginia Butler, *Performance Publishing*, Elgin, Illinois); «Un teatro vigoroso, divertido y atractivo. Se sale de la función con la impresión de haber chocado con un verdadero escritor» (Michael Billington, *The Guardian*).

De no tantos autores puede afirmarse que sus textos resulten actuales a la vez en

Madrid, Londres y Varsovia. Alfonso Vallejo alcanza esta universalidad indagando en lo más profundo y misterioso del hombre como ser individual e irrepetible.

Dentro del panorama del teatro español se le incluye, junto con Sanchís Sinisterra, Alonso de Santos, Fermín Cabal, Ignacio Amestoy, Sebastián Junyent, etc. en lo que se viene denominando «nuevo teatro».

La adscripción de Alfonso Vallejo a cualquier grupo o tendencia siempre resulta problemática y, más que analizar las analogías que presenta con los dramaturgos de su generación, parece preferible señalar los rasgos singularizadores de su teatro.

2. La realidad oscilante o la dialéctica del ser y el parecer

Mi mayor ambición -declara Alfonso Vallejo- ha sido representar personajes humanos, con toda una serie de limitaciones que les constituyen junto a una serie de grandezas. Sus personajes -dice, se debaten entre el ser y el parecer- relación dialéctica que dominaba ya en la filosofía en los tiempos del *Edipo rey*, de Sófocles. Edipo quiere saber la verdad, pero cuando alcanza a conocerla, no la soporta, se arranca los ojos y se echa la noche en su torno. Los personajes de Alfonso Vallejo, a veces, tampoco soportan la verdad y adoptan una solución parecida.

Alfonso Vallejo, como buen neurólogo y buen indagador de los misterios de la mente, sabe que en el fondo de toda neurosis subyace, como decía Freud, un miedo a la muerte o un miedo a la locura, o ambos a la vez.

La muerte y la locura constituyen -como veremos- dos temas nucleares de su obra. Sus personajes se debaten en esta dialéctica, como se debaten en la antinomia del ser y el parecer. El concepto de "realidad oscilante", que Américo Castro acuñó para el Quijote, resulta muy apropiado para caracterizar el universo vallejiano. En esa realidad los personajes se desenvuelven con la complejidad que el funcionamiento de la mente y el ejercicio de la vida les imprime. «Ellos mismos van diciendo lo que quieren ser -escribe Vallejo- pero lo van diciendo a susurros. Casi no se les entiende. Con frecuencia son tan extraños, irreales y sorprendentes como la vida que quieren para sí».

Su teatro ha sido calificado por algunos críticos como "teatro de la desintegración", desintegración del individuo, desintegración de la sociedad. (Bilbatúa, 1979: 9).

Pero éste y otros conceptos apuntados tienen muy distinta formulación en la escena: a) Unas veces domina en su presentación el tono trágico, b) Otras el distanciamiento brechtiano, c) Otras, finalmente, y en relación con lo anterior, rezuman un humor y un sentido carnalesco que hacen distentadas las cuestiones más trascendentes.

La condición mítica ritual y trágica de los escritos de Vallejo proviene en parte del hecho de que sus dramas se construyen, como explica Fernández Santos, a lo largo de un tiempo poemático. Alfonso Vallejo es víctima, por otra parte, del conflicto de todo innovador, y este conflicto tiene, en el teatro, una curiosa inclinación hacia la paradoja, pues los auténticos innovadores raramente proponen novedades. Por el contrario,

innovan mediante violentos retrocesos hacia formas de expresión sancionadas por el pasado, a veces incluso de antigüedad secular y encuentran en estos saltos hacia atrás las claves esenciales de la ruptura con el presente y el distintivo de la modernidad (Fernández Santos, 1985: 9)

Lo importante en el autor moderno es el tratamiento de los temas o el modo de administrar las deudas contraídas. Algunos de los procedimientos vallejanos derivan del psicologismo de la escuela norteamericana -sobre todo de su etapa auroral- y, en ocasiones, del teatro europeo llamado existencial, en el que apareció y se desarrolló el concepto de estirpe posromántica de *situación límite*. Como Strindberg, O'Neil y Beckett, Alfonso Vallejo -sobre ese mismo trazado de *situaciones límites*- va mucho más allá, según algunos críticos, que Albert Camus, Jean Paul Sartre, Gabriel Marcel o cualquier otro de los acuñadores históricos de la fórmula.

La perturbación de la racionalidad de los comportamientos no es desarrollada en sus textos dramáticos como excepción, es decir, como fenómeno patológico, sino como metáfora. Aparece incluso como marco poético por donde irrumpe en su teatro el mito como antesala formal de la tragedia, invirtiendo así el proceso causal imaginado por Freud (Fernández Santos, 1985: 12).

Estos conceptos están siempre presentes en la selección y tratamiento de las distintas categorías dramáticas.

3. Categorías y unidades dramáticas

3.1. Núcleos temáticos fundamentales

En *El cero transparente*, por ejemplo, la frontera con lo mítico nos la proporciona el tránsito de una bajada a los infiernos, considerada ésta no como desvarío teológico, sino como imagen inseparable de la interioridad de cada hombre. En *El cero transparente* el autor presenta el drama de unos personajes que sueñan viajar a un lugar ideal, Kiu, donde el hombre pueda vivir reconciliado con la naturaleza, consigo mismo y con sus semejantes. En la mente de los protagonistas, Kiu es el Paraíso. En la realidad, Kiu no es sino el pozo más profundo de la cárcel-manicomio, en el que los que ostentan el poder han convertido el mundo. Pronto las ilusiones, se quiebran para los protagonistas, a los que no queda otra solución que el suicidio. Pero igualmente se desintegran las convicciones de los funcionarios al servicio del poder, los cuales se ven impotentes para conducir a los personajes al infierno al que han sido destinados.

Los personajes víctimas, Holmes, Foster, Simon y Carol son todos ellos locos, o, mejor, son considerados locos.

Las antinomias -recurrentes en su teatro- aparecen aquí representadas por la *cárcel* y la *libertad*, la *locura* y la *lucidez*. Todos se creen por un momento en libertad, cuando, en realidad, el tren en que viajan, lejos de conducirlos a imaginados paisajes

apacibles, los traslada a un nuevo manicomio, a una nueva cárcel. Cuando descubren esta realidad -como en *Edipo Rey*- llega la destrucción. Los personajes se rebelan, y de la rebelión nace la muerte, y aparecen otros personajes, teóricamente cuerdos -pero terriblemente crueles- encargados de la vigilancia. La locura destruye así la falsa ilusión de realidad y substituye la lógica cotidiana por el misterio. Como ha explicado José Monleón, el hombre, dolorosamente, cruza por la crueldad, la soledad, los formalismos, la muerte, pero, lejos de someterse a esos principios, deja que desde lo más oscuro de sí mismo, se abra paso otra personalidad agazapada, cuya implacable lucidez se opone a ese "orden del mundo". Quizá sea, en definitiva, lo que tan apasionadamente explicó Camus cuando se refería a la rebelión metafísica y al rechazo del suicidio como respuesta coherente con nuestra miseria existencial (Monleón, 1978: 12-13).

En *Ácido sulfúrico* -accésit de Premio Lope de Vega de 1976- encontramos a dos personajes que el autor irá perfilando en obras posteriores: Micky, el detentador, aunque sea de modo subalterno, del poder y Flash, pobre diablo que, posteriormente irá adquiriendo un valor simbólico más acentuado. De nuevo se plantean los problemas de la cárcel y de la libertad, de la libertad y del poder. En un diálogo que mantienen Flash y Zuckerman se aportan ya algunas ideas claves de la obra:

FLASH.- ¿Trabajaba con sulfúrico?.

ZUCKERMAN.- ¿Yo? No trabajaba...Me tenían el día entero en una celda oscura, para que pudiese meditar con precisión en la condición del hombre sobre la Tierra...

FLASH.- ¿A qué conclusión ha llegado?.

ZUCKERMAN.- Pues la verdad... a ninguna. Pero sí le puedo decir que cuando se tiene mucho tiempo para pensar y se analiza con detenimiento cada uno de los episodios que han constituido la vida de uno...nace una especie de odio a todo...una sensación quemante... de rencor...de venganza radical...una idea de muerte global...(pp. 116-117)

Como obras posteriores del autor, *Ácido sulfúrico* constituye no sólo una denuncia del poder sino también una profunda indagación en la condición humana.

Con *El desguace* -Premio Lope de Vega de 1977- Alfonso Vallejo profundiza en estos mismos temas. El proceso de desintegración iniciado en *El cero transparente* y continuado en *Ácido sulfúrico* se desarrolla de forma más contundente en esta obra. Los agujeros de *Ácido sulfúrico* -símbolos materiales de la desintegración- se sustituyen por grietas en *El desguace*. «Todo se tambalea» dice uno de sus personajes. Aquí, el universo de los locos llevará a Belorofonte al poder, pero simultáneamente los locos cumplirán una doble misión: se aprovecharán para su beneficio particular del apoyo dado a su doctor-carcelario, y agrietarán con sus actos el edificio del poder hasta convertirlo en ruinas.

Ya no se trata únicamente de la desintegración del hombre individual en una

sociedad hostil a su desarrollo personal; se trata también del resquebrajamiento moral y físico de la sociedad. Son muy ilustrativas en este sentido las palabras de un enfermo que Gertrudis le va reproduciendo a Belorofonte: «...en su opinión nos encontramos ante signos inequívocos de desastre(...) y la angustia actual del hombre le viene de una extraña sensación de estar participando en una decadencia» (p. 169).

El desguace constituye también una metáfora sobre el poder, sobre el mal ejercicio del poder. «Usted ha mostrado su menosprecio por la condición humana», dirá el FONTANERO a BELOROFONTE en una de las últimas escenas (p. 200).

Aunque en la obra no aparece Nixon, hay referencias explícitas a personajes de su gabinete como Kissinger (p. 206), a acontecimientos como la guerra del Vietnam y a los sucesos y medios de comunicación que originaron su caída. Aparece así el *Washington Post* (p. 202) y en una de las últimas escenas de la obra, pregunta el presidente Belorofonte: «Pero....¿de qué habla usted? ¿Proceso? ¿A mí?».- «¡Sí! El *impeachment*», contesta el lechero (p. 205).

Sobre la base de éstos y otros referentes, Alfonso Vallejo sabe trascender la realidad e instalarse en un plano poético, en el que sus propuestas sobre lo fragmentario alcanzan una dimensión universal. No es que quiera escamotear la realidad: es que sabe que ésta es plural y poliédrica, que los personajes que la pueblan son igualmente diversos y que sólo podemos descubrir una multiplicidad de voces y una pluralidad de gestos.

Monólogo para seis voces sin sonido es una obra que, como descubre su título, se desarrolla en el interior de una mente escindida, desintegrada. Aquí el autor no cuestiona directamente los motivos del desdoblamiento de su personaje; sólo nos lo muestra roto, desgarrado, incluso corporalmente, despedazado, una de las constantes visuales del teatro de Alfonso Vallejo.

La mente de Karl se nos manifiesta diseccionada; cada parte es un personaje. Esta realidad es la propia de una mente esquizofrénica. Es también un aspecto de la «realidad oscilante» a que hacía referencia más arriba.

Al autor le interesa especialmente el funcionamiento del cerebro, y analiza no sólo sus aspectos fisiológicos sino también todo lo psíquico y mental que lo completa y constituye. Como único elemento exterior al drama volvemos a encontrarnos con un personaje familiar: el diablo. El diablo que, en cierta medida constituye en la obra un trasunto del paraíso perdido. DIGBY, el diablo, le explica a Karl: «...si he de decirle la verdad, yo no existo. Es decir, no soy algo concreto, sino más bien un vacío, una ausencia, un hueco en la mente. Nada más. Pero también nada menos...»(p. 28).

El hombre camina hacia su autodestrucción, y el diablo se ve incapacitado para reconducirlo a un estado de conciliación consigo mismo y con los demás hombres. «Intento ayudar al hombre- dirá más adelante-, pero es casi inútil...Ustedes no me escuchan. Van siguiendo su destino con una tenacidad propia de gigantes. Van a su destrucción titánicamente».

En *Infratonos* la muerte es una realidad viva, actuante, que convive desde el primer momento con el hombre: «Empezar a vivir es empezar a morir», como diría Quevedo.

Como en la tragedia griega, los personajes presienten su destino y, como en una cuenta atrás, van viviendo su muerte día a día y no luchan por cambiar su trágico final. «Yo sé que voy a morir- le dice Sarah al doctor-. La muerte es un contaminante, como el amor. Y quiero saber cómo y de qué forma voy a morir»(p. 95). Bullock, sin embargo, argumentará: «Muy interesante, señora. Pero yo no creo en la muerte. La muerte no existe. La muerte no es más que la falta de vida..., una palabra, un concepto. La muerte no existe físicamente. No es una realidad. Es la ausencia de una realidad» (p. 93).

En momentos posteriores se subrayan estos mismos pensamientos. En la primera escena de la segunda parte explica Bullock, con un evidente guiño machadiano: «Morir es para él, de pronto, algo real y físico»(p. 106). Don Antonio Machado había escrito: «Morir es, por de pronto, cosa de nuestro cuerpo». Sin abandonar estas resonancias estoicas y senequistas de la sentencia machadiana, el personaje de Vallejo añade a sus discursos otros elementos racionalistas y científicos: «Morir es también un acto de pudor, un acto racional y estricto... Morir es una energía que se va parando, convirtiéndose en otra energía, procesándose...La vida es lo que cuenta, Sarah. No se concibe la muerte más que cuando uno está muy vivo, como usted y como yo...» (pp. 106-107).

En *A tumba abierta* -premio Tirso Molina en 1978- sentencia el doctor Duff: «Estamos aquí oscilando entre la vida y la muerte. Sometidos a brutales presiones». Y en una acotación se dirá más abajo: «Ella le abraza con fuerza, con los ojos cerrados, como intentando escapar de la realidad en el juego del amor y la muerte» (p. 135).

El título *A tumba abierta* tiene un doble sentido: por un lado significa luchar contra el poder sin arma alguna, con la propia vida. Por otro, la palabra tumba es el símbolo de la guerra, de una guerra, donde no hay sepultureros que entierren a los muertos. La muerte aparece unida a la guerra, pero de nuevo es presentada como un proceso desintegrador: «Sabemos que es el fin. Esto se hunde. Se derrumba», se dice en otra ocasión. Y si el suicidio -como en otras obras- se erige en la última defensa del individuo, también aparece la capacidad de rebeldía y la esperanza, representadas esta vez en Lázaro y su mujer.

En los dramas *Cangrejos de pared*, *Latidos* y *Eclipse* -recogidos en un volumen en 1980- la desaparición o el simple reflejo deformado de la realidad introduce inmediatamente una iluminación misteriosa muy característica de toda la obra de Vallejo. Bobby, Patricia, Sarah son víctimas, no resignadas, que niegan individualmente la autoridad ajena que les oprime, y afirman, con variantes de autoinmolación, su derecho a la libertad. La crueldad exterior siempre hace nacer, en Vallejo, fraternidades emocionantes. Kafka no está lejos en estos textos. Sartre o Camus tampoco. Con un curioso matiz ibérico: la derrota, la caída y el dolor se ensamblan físicamente a través de un evidente humor negro (Llovet, 1980, 17).

En *Latidos* la crítica del poder asume ese tratamiento. Su representantes son sometidos a un proceso de animalización y sus declaraciones a los medios de comunicación se convierten en un discurso que siempre ronda los niveles de la trivialidad:

TIPO.- Príncipe, ¿qué piensa del futuro del país?

AMIR.- ¡Uuuuu! Jodido..., muy jodido, macho...Lo veo de ruina... A mí porque me ha cambiado el metabolismo y con un hueso me conformo. Pero vosotros..., vosotros...(Sonríe), cómo está el país de sinvergüenzas..., eso veo...¡puf! (p. 125).

Pero no sólo hay una crítica del poder y del discurso políticos, sino también del académico y científico. El rector Fruchel, por ejemplo, se manifiesta así, ante los descubrimientos de la física: «¡Todos habían aceptado los parámetros físicos que rigen el universo! ¡Hasta los más atrasados! Primero Galileo...Copérnico...Bien...Bien, pase...Newton...¡Bien está, lo aceptamos! Nos lo creemos. ¡Pero amigo, Planck...! cuando Planck, en persona, se devanó los sesos para encontrar su constante, que por eso se llama la constante de Planck, ¡entonces llega ese mierdilla!, ¡llega ese estúpido y dice que es mentira!....¡A la mierda, hombre! ¡Esos asquerosos intelectuales y demagogos..., esos supuestos revolucionarios empiezan a hartarnos!» (p. 132).

El eclipse presenta dos partes claramente diferenciadas: el Antes y el Después del eclipse que coincide con los dos actos de la representación: en el "antes", Sarah se presenta muy afectada a la consulta del doctor Moss. Quiere que éste le proporcione un remedio para evitar la muerte de su marido, Nick, que, según ella, tendrá lugar al producirse el eclipse. Mientras tanto -y mediante un procedimiento contrapuntístico- Nich se dispone a cenar en un restaurante, cuando aparece una extraña mujer, Silvia, que le fuerza a mantener una conversación con él. Nick descubre que ha dejado perder un avión que le llevaría a otro país, debido a una premonición de muerte. El contacto con Silvia produce en Nick una fuerte preocupación con evidentes signos hipocondríacos. El mismo día del eclipse Nick visita al doctor Moss para relatarle su mal y su entrevista con Silvia. En medio de la conversación, Moss oye la voz de ésta, a través del estetoscopio, que proviene del corazón de Nick. El acto termina con la aparición súbita de Silvia en la consulta del doctor y empieza a explicarle cómo y por qué desaparece un hombre. Oscurece progresivamente, empieza el eclipse.

En el segundo acto -después del eclipse- descubrimos la identidad de Silvia, asistimos al empeoramiento y posterior recuperación de Nick, a la unión entre Moss y su criada, y a la muerte de Sarah, que sirve de salvación y de purificación a los demás.

La verdad, el conocimiento, la realidad y el teatro dentro del teatro constituyen los ejes estructuradores de *Monkeys*. Pero, como en otras obras, las cuestiones ontológicas y gnoseológicas aparecen envueltas en una atmósfera festiva, casi carnalesca, cuando no hay guiños a autores clásicos como Quevedo.(«...convertido..en humo, en nada...» p. 28).

«Voy viviendo como si viviese fuera de mí... -dice Kala al principio de la 2ª escena- como si no conociese realmente nada o casi nada y tuviese que ir inventándome mi propia vida a cada instante..., improvisándola» (p.26). Quizá por eso se propone más tarde una «Teoría del Desconocimiento».

¿Existe la realidad? ¿Qué tipo de realidad es la que conocemos? Para resolver estos interrogantes se apela a Kant. Pero Kant no expone explícitamente a los personajes sus conceptos de espacio y de tiempo como «formas a priori» del conocimiento. Sólo se oye la tos del filósofo, y, a través de otro personaje, se aconseja no leer a Kant, sino a «Husserl, que es mucho más perspicaz» (p. 64). Tampoco acuden Copérnico ni Einstein, igualmente invocados, aunque sí Lucifer vestido de psicoanalista. Ante él, el personaje deber reconocer que se masturbaba de pequeño. La reflexiones sobre la verdad ocupan buen espacio. La opinión más pesimista la mantiene la VOZ: «La verdad no existe. La verdad se mueve. ¡Gira! ¡Se encoge! ¡Se agranda!. La verdad es verdad precisamente porque nunca es verdad» (p. 39-40). En otras escenas abandonan las reflexiones y juicios generales para centrarse en lo local y personal. Así, por ejemplo, Tano se lamenta: «¡Maldita España! ¡Entrar por la frontera para hacer wind-surfing y salir cabrón...»(p. 64).

Si en *Monkeys* Lukas afirma que «somos caprichos de la naturaleza»(p. 70), en *Gaviotas subterráneas* -publicada como la anterior en 1985- Nino le dice a Mario: «El hombre parece un espejismo de la naturaleza, una contradicción innecesaria» (p. 94). Casi al final de la obra, Mario le replica con un discurso sobre la solidaridad y la bondad humana: «Quiero que comprenda que algunas personas tienen dentro algo que no se sabe bien cómo llamar..., pero que es bueno..., que le nace de lo más profundo..., sentimientos de sus tierras más interiores, más subterráneas y que salen fuera sin saber uno por qué (...) es una sensación bella..., importante..., que le permite a uno seguir viviendo» (p. 118). Las referencias explícitas al subconsciente y a otros niveles de la personalidad ponen una vez más de manifiesto los conocimientos psicológicos y psiquiátricos del autor.

La acción de la obra concentrada, sintética, se reduce al diálogo entre dos personajes, y sin embargo el interés nunca decrece. La condensación dramática se refleja igualmente en el tratamiento del espacio y del tiempo. En un solo escenario (el salón de una casa abandonada) Nino y Mario dialogan a lo largo de una tarde en la primera parte, y a lo largo de la tarde del día siguiente en la segunda.

Y si en ésta y en otras obras, se alude a la metáfora del vuelo, como forma de evadirse de la realidad, en *Fly-By* esta metáfora constituye el núcleo central del argumento. Pero aquí el tropo pierde su carácter abstracto y se materializa: los hombres vuelan en realidad, aunque ese vuelo acarree consecuencias desastrosas. Baltasar, uno de los protagonistas, lleva más de veinte años trabajando en el mismo despacho del ministerio con Recaredo y jamás le ha dirigido la palabra y ello, a pesar de las súplicas de su compañero: «La vida pasa... los años suceden a los años... caen las dictaduras, ruedan las cabezas de los dictadores por el suelo, se va acabando la energía, y usted y

yo seguimos aquí...así, día tras día en el más completo de los silencios...como si nada» (p. 9). La situación inicial guarda ciertas similitudes con la de *Bartleby el escribiente* de Herman Melville.

Cuando Baltasar se decide a hablar, argumenta que ha estado calculando la altura y el ángulo precisos para poder volar. Y de la forma más natural, pone su plan en práctica. Ya en el hospital intenta convencer a Recadero, a Mirinda, al doctor y al ministro de Trabajo, de que ha experimentado un impulso hacia arriba y de que conseguirá volar. «¿Sabe lo que dicen los de la oposición? -le replica el ministro- ¡Que tiramos por la ventana a los empleados disidentes!»(p. 17)

Pero Baltasar no sólo no cede en su empeño sino que contagiará a Recaredo, al director del manicomio donde es ingresado y al mismísimo ministro. No pueden resistir ese impulso, a pesar de «haberse colgado limones en las orejas para no oír y de haber negado la máxima evidencia con la máxima negación» (p. 28) como dice el doctor.

En una acción dramática, que refleja la delicuescencia de la realidad fenoménica frente a la percepción alucinatoria, los personajes pretenden la realización de la utopía. La necesidad de encontrar una salida a una existencia absurda convierte de nuevo a la locura en la metáfora esencial.

Sol ulcerado constituye un buen ejemplo de la instauración del mito clásico en un escenario contemporáneo y cotidiano. El elemento edípico constituye el substrato de la obra, expresado de forma muy plástica en estas palabras de Choco, después de consumir la relación con su madre: «Tú ya eres mía. Puedes hacer lo que quieras, intentar lo que quieras...Será inútil. Ya no tienes más que un corazón. El que siempre has tenido. Uno solo y para mí. Me amas. Lo he visto. Lo he notado en mi cuerpo, en cómo me abrazabas, en cómo me besabas. Ahora no tengo duda ninguna. He sido expulsado del Paraíso y ahora he vuelto a entrar en él. He vuelto a ti. Tú eres mía y yo soy tuyo. Nadie volverá a interponerse entre nosotros... Ya somos dos anulando sus distancias, formando uno, porque somos el mismo de forma diferente» p. 78).

Este elemento edípico es el que determina la tragedia. Instaurado ya el principio trágico, en vano los personajes pueden variar su rumbo. De nada servirán las palabras de Max intentando desdramatizar la situación: «Nada tiene demasiada importancia cuando uno...recapacita y sabe amar» (p. 95). El destino impone su ley inexorable y Choco termina suicidándose. Haga lo que haga, el héroe trágico está condenado a ser abrumado por la adversidad. Pero en Vallejo, la tragedia tiene también su lado utópico. Su capacidad simbolizadora constituye el marco en el que los personajes conservan la noción de virtud en la plenitud de su sentido, como fuerza y reconocimiento de la dimensión inmanejable, creadora, del hombre.

En *Espacio interior* asistimos a un viaje por el sueño del protagonista, en el que éste intenta reflexionar sobre su existencia y su destino. La obra refleja el transcurrir de la conciencia en la mente del protagonista a la vez que asistimos a una sesión terapéutica, en la que, al final, se liberará de todos sus tormentos.

Pal está atormentado por la historia de su propio pasado, en el que fue abandonado por su mujer y por su hija. La causa: una aventura apasionada con otra mujer. Intenta aniquilar ese pasado y sólo ve dos soluciones: suicidarse en la realidad o matar, en el sueño, su conciencia, y opta por esto último. «En soñar consiste la metafísica de la inacción», le dice Bruno a Pal (p. 52). Nos recuerdan las palabras del Alberto Caeiro de Pessoa: «Bastante metafísica hay en no pensar en nada».

La oposición dialéctica entre sueño y vigilia, realidad y ficción hará unas veces resaltar lo tangencial y fenoménico y otras lo visionario y alucinatorio. En lo mayoría de los casos triunfa lo segundo: «vivimos así...fuera del tiempo...colgados de larguísimos cables sujetos al vacío» dice Diana al Enmascarado, la conciencia de Pal (p. 69). Pero este tipo de discursos no se pronuncia en momentos solemnes, sino en situaciones de una crasa cotidianidad, situaciones hiperrealistas, casi esperpénticas.

En *Week-End* -publicada en un volumen en 1988 con *Espacio interior*- cambia levemente la situación. Si en *Historia de una escalera*, Buero Vallejo presenta la trágica repetición de las mismas frustradas aspiraciones de una generación en la siguiente, en *Week-End* la pareja, ya frustrada, intenta revivir sus primeras ilusiones. En una atmósfera igualmente asfixiante Nox y Luria se debaten entre el tedio y la incompreensión. Así lo reflejan su conversaciones monótonas y languidecientes:

Luria.- No me sucede nada.

Nox.- ¡Ese es el punto! ¡No te sucede nada! Desde hace algún tiempo no te sucede nada. Ni traumatismos, ni depresiones, ni pasiones enquistadas...Nada.

Luria.- Tendríamos que buscar una solución. Cada día el calor se vuelve más insoportable. (p. 80).

Como en *Las afinidades electivas* de Goethe, la presencia de otra pareja en escena introduce una brizna de aire fresco. Modifica la situación. Nila y Karny aportan aquello a lo que Nox y Luria aspiran y los complementa.

La espalda del círculo participa de los rasgos del drama político y del género policíaco. Toda la acción transcurre en la cubierta de un barco, pero este escenario tiene poco que ver con los yates cosmopolitas donde se desarrollan algunos dramas benaventinos o con los marcos neocostumbristas de varios dramaturgos de su generación. Las analogías hay que buscarlas más bien con otros espacios, como vagones de trenes, hospitales, cárceles, manicomios, o los simples salones de cualquier casa familiar donde el autor suele situar sus obras.

En la cubierta del barco fluvial «Río de la Caoba», que realiza un crucero por uno de los impresionantes ríos de América Central, asistimos a la persecución de Klausner -un criminal de guerra- por parte de Helga y Coburn, dos agentes del servicio secreto, dos violentos e implacables cazadores de cabezas.

Una alteración profunda de la personalidad -como es la que puede conducir a alguien a convertirse en criminal de guerra- y una lucha implacable para propinar al culpable la pena merecida no pueden sino conducir a la tragedia. Y así sucede en efecto.

Esta máquina infernal de la tragedia hace vibrar a la belleza enigmática de Helga, debatiéndose entre su exquisito erotismo y la turbulencia de su espíritu, dislocada entre el amor y la sed de venganza. Es la misma fuerza ciega que mueve a Klausner, eterno perseguido, acosado por su conciencia, para quien ya nunca habrá un lugar seguro en la tierra. Y a Coburn, animal salvaje lleno de odio y de dolor, trágicamente dispuesto a llevar el horror de su propia biografía a sus más criminales consecuencias. Y también a Moltke, implacable ejecutor del destino de un pueblo, moviendo los hilos de su histórica pesadilla, transformándola paso a paso, desde la sombra, en una acción sangrienta.

Las voces, a través del altavoz del capitán y del contraamaestre, completamente ebrios y ajenos a todo lo que sucede en la cubierta, constituyen el trasfondo cómico de la tragedia, producida por unas conductas radicalmente perturbadas: «Llevamos un trastorno de rumbo, que, la verdad yo no sé dónde vamos. ¡Llevamos dos horas dando vueltas alrededor del mismo punto!».

Siempre hay en las obras de Vallejo esta contraposición entre lo trágico y lo carnalesco, lo grave y lo esperpéntico. Esta irrupción de lo cómico ejerce, en muchos casos, una clara función de distensión y de distanciamiento.

Como ya he apuntado, la perturbación de la racionalidad de los personajes se presenta en los dramas de Alfonso Vallejo más como metáfora que como simple fenómeno patológico. Es el marco poético por donde irrumpe en su teatro el mito como antesala formal de la tragedia. Si así lo hemos podido comprobar en alguna de las obras señaladas, el paradigma de este procedimiento lo constituye, sin duda, *Hölderlin*. Podemos rastrear en *Hölderlin* el eco de un modelo legendario de tragedia romántica, por una parte fuente de contradicción y por otra alimento del propio autor de ese drama.

De nuevo, los personajes -en un universo en el que la ficción y la realidad se entrecruzan constantemente- ponen al descubierto sus sueños, obsesiones y delirios.

El núcleo estructurador de la obra está tomado de la propia trayectoria vital de *Hölderlin*. La fascinante historia de amor entre la esposa de un banquero de Gontard, Suzette -que el autor fijará para siempre bajo el nombre de Diótima- y Hölderlin, la reproducen en el drama de Alfonso Vallejo Jasha y Carla Borskenstein. El personaje del drama vallejiano, Carla, no sólo es estudiosa del romántico alemán sino además es descendiente de Suzette Borkenstein, de la misma forma que Hasha lo es del propio Hölderlin.

En la historia real, Hölderlin, después de haber sido expulsado de la casa del banquero Gontard empieza a presentar los primeros síntomas de esquizofrenia. En el texto dramático, Jasha no acusa esta patología, aunque su mente, como la de Hölderlin, está atravesada por los fantasmas que forja su imaginación. «Me congeló y solidifico

en el invierno que me rodea», dice el autor de *La muerte de Empédocles* en uno de sus textos, y el protagonista suscribe estas palabras. Y si Carla-Diótima se maravilla de que tanta vida pueda escapar a la destrucción, Jasha-Hölderlin piensa que «nos estamos confundiendo continuamente, que vivimos en la confusión y que la confusión casi es verdad» (p. 100).

Aunque a lo largo de las dos partes en que se divide la obra, está rondando la tragedia, y un fondo trágico es el que la genera y la sostiene, sin embargo, al final, el autor le da la vuelta a la historia y deja abierto el camino a la esperanza. Hellen lo resume en la escena final: «...parece que la vida, después de tanto sufrimiento y dolor, ha vuelto a empezar, como una grandiosa y portentosa aventura... Y ha vuelto a empezar renovada y rica, potente y placentera...» (p. 102).

Orquideas y panteras es otro buen ejemplo de la presencia del mito en las sociedades contemporáneas. La incomunicación, la muerte y el amor son los referentes y a la vez los protagonistas de la acción.

Crujidos, como otras obras de Vallejo, presenta una estructura contrapuntística, que determina no sólo la ambivalencia espacio temporal sino también la dialéctica del conflicto. El conflicto entre los gitanos Cuco y Chota con el catalán Jordi Carateta -afincado en Cádiz y casado con Amparo, dueña del hostel Internacional- es paralelo al que mantienen el extraño personaje Tasio y la bella Balboa. El ambiente festivo de los primeros resalta por contraste con la tragedia en la que están implicados los dos últimos, en la que hay hasta acusaciones de torturas y desapariciones.

En *Tuatú* la tragedia aparentemente es más doméstica, pero no por ello es menos sofocante, menos insoportable y violenta.

Ramón y Carlo, encerrados en el reducido espacio de su habitación, y en el más limitado de su propia impotencia y soledad, desencadenan uno contra otro tanta ferocidad como podrían desencadenar dos ejércitos contrarios.

En toda la dramaturgia de Vallejo, estas grandes cuestiones subyacen no solo en el *texto literario* sino también en *texto espectacular*, es decir, en el formado por todos los indicios que diseñan una virtual representación. Uno y otro texto constituyen como, diría Umberto Eco, «una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de "no dicho" o de "ya dicho"» (Eco, 1981: 39). A la dialéctica del silencio y del hablar contribuyen de forma especial los personajes.

3.2. Los personajes en busca de sí mismos

En la *Poética* de Aristóteles, la acción es el criterio que permite distinguir la naturaleza del personaje. Muchos tratadistas posteriores no tienen en cuenta este criterio y consideran dicha categoría como una proyección de la personalidad del escritor. Todorov y Starobinski ya rebatieron el simple determinismo psicológico y Alfonso Vallejo parece suscribir las tesis de Bajtín según las cuales el autor se expresa a través de sus propios personajes, pero sin confundirse con ninguno de ellos.

La concepción aristotélica subyace en el fondo de aquellos que consideran al personaje como un elemento funcional de la estructura dramática, o incluso, de acuerdo con el enfoque semiótico, un signo en el marco del sistema.

No faltan tampoco los que defienden la deconstrucción e incluso la desaparición del personaje.

En determinadas etapas de la historia literaria, como la realista y naturalista, el teatro se consideró como teatro de personajes, porque solía organizar su trama en torno al mismo.

Sin embargo, «desde principios del siglo actual, y desde varios frentes se ha producido un verdadero "asalto a la personalidad" y al personaje, y la euforia decimonónica respecto a la posibilidad de crear grandes personajes con vida propia, con perfiles ontológicos, morales y funcionales claros, parece que va decayendo, y una buena parte de la crítica anuncia la desaparición del personaje y otra buena hasta niega su existencia» (Bobes Naves, 1987, 193). Para Mukarovsky, la situación es más interesante que antes, pero al mismo tiempo más complicada, pues si bien han desaparecido las viejas seguridades, las nuevas aún no existen. Algunos autores, con el objetivo de evitar el empleo de este término tan complejo y problemático, buscan otros como "carácter", "tipo", "actante", o "figura".

Desde Teofastro (372-328 a. C.), un discípulo de Aristóteles, y autor de la obra *Los caracteres* -una galería de tipos humanos que habría de influir poderosamente en la literatura occidental- el término "caracteres" es de frecuente uso en los estudios literarios, especialmente en los del ámbito anglosajón. Pero el significado que el Diccionario de la Real Academia Española asigna a esta palabra como «conjunto de cualidades psíquicas y afectivas» hace desaconsejable su utilización en la teoría dramática (Spang, 1991).

El término actante procede de Tesnière y de otros ilustres representantes de la lingüística francesa, y A. J. Greimas lo ha introducido como una de las categorías básicas de la teoría semántica (Greimas, 1973).

En una dirección análoga la de Greimas, Roland Barthes resalta la prevalencia del personaje sobre la acción y afirma que sus rasgos diferenciales vienen determinados por un complejo de propiedades o semas regulados por códigos específicos (Barthes, 1970).

Atendiendo a estos presupuestos se ha utilizado el término "actante" en la teoría dramática.

W. Mittenzwei emplea la voz "figuras" para la totalidad de los sujetos del drama -lo que Kurt Spang llama "reparto"- y mantiene la de "carácter" para la figura "plana" o "redonda", es decir, la figura individualizada (Mittenzwei, 1969).

El término "reparto", que en el ámbito dramático-teatral se entiende como la lista del conjunto de actores de una representación, para Kurt Spang designa la totalidad de las "figuras" que participan en un drama, exceptuando las *figuras aludidas* y ocultas, es decir, aquellas que se mencionan pero que no aparecen encarnadas en el escenario.

Spang define la "figura dramática" por las relaciones de correspondencia y contraste y las interacciones con las demás figuras, sirviendo de parámetro la concepción del hombre que quiere ofrecernos el autor (Spang, 1991: 159).

Anne Ubersfeld, utiliza el término "personaje", observando que quizá sea posible afirmar que no existe el personaje textual en toda su pureza. El personaje textual, tal como se presenta a la lectura, no está solo, viene acompañado por todas las interpretaciones de que ha sido objeto a lo largo de su vida como personaje. No parece, sin embargo, pertinente -como exige Ubersfeld- la supresión del metatexto, para descubrir la capas textuales que él oculta. No hay lectura primigenia e inocente. Más bien nuestra recepción, en la mayoría de los casos, viene determinada por las recepciones anteriores, y el conjunto de todas ellas es lo que le da sentido al texto.

Tiene razón, sin embargo, -y así lo ha demostrado Rastier- al afirmar que la deconstrucción del personaje clásico fue ya labor de Propp, que puso el acento sobre la *acción en detrimento del agente*.

Rastier remite la definición ontológica del personaje a la "ilusión referencial" y Ubersfeld añade que el teatro se encuentra, por definición, dentro de esa "ilusión referencial", ya que el signo teatral posee el doble estatuto de ser conjunto semiótico y *referente construido* del texto teatral (Ubersfeld, 1989: 88).

Hay que reconocer, que, en el ámbito de la representación, el personaje viene a ser el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos. Y también que el personaje, en su relación con el texto y con la representación, es una noción que no se puede obviar, aun en el caso de que no haya de ser considerado como una *sustancia* (persona, alma, carácter, individuo único) sino como un *lugar geométrico* de estructuras diversas, con una función dialéctica de *mediación*.

El concepto de personaje no debe confundirse con el discurso psicologizante o incluso psicoanalítico que sobre él se pueda construir. Ello no impide reconocer este discurso como metatexto, y así se comprobará en muchos personajes de Vallejo.

Rastier lleva a cabo -según ha sido subrayado- una sistemática deconstrucción del concepto de personaje como *estructura mimética*, es decir, como ser de ficción creado por copia directa o analógica de la realidad.

Sin llegar al radicalismo de Rastier, otros investigadores como Garroni, Rossi Landi y la misma Ubersfeld postulan la *desacralización* del personaje. Sus argumentos se basan en que este concepto nos llega con una gran carga mixtificadora por haberse apoyado en nociones hoy «superadas» como sustancia, alma y sujeto trascendente.

Rastier considera el personaje como «mera ilusión referencial», pero hay que reconocer que en el teatro el actor es precisamente el referente construido por el texto. El actor es la mimesis del personaje-texto. El personaje-texto unifica los signos discontinuos que el texto ofrece y el personaje-actor los presenta en simultaneidad en el escenario.

Pero el personaje sólo tiene existencia concreta en el marco de una representación determinada. El personaje textual es sólo un personaje virtual. En la representación se

«actualiza» -en el sentido filosófico- la virtualidad textual, desarrollando los rasgos físicos y psíquicos que el autor ha empleado en su caracterización.

Alfonso Vallejo recurre a diversas técnicas para la caracterización de sus personajes, entendida ésta como la actualización o la presentación plurimedial de esos rasgos físicos y psíquicos.

El procedimiento más importante de esta presentación viene dado por lo que algunos críticos denominan «emisores de información caracterizadora» (Spang, 1991: 167), entre los que destacan la voz del propio autor y la de sus personajes o figuras.

Dadas las características específicas del drama, las informaciones del autor se plasman principalmente en las acotaciones y en la selección de las figuras. En la representación, estas acotaciones han de ser traducidas a códigos extraverbales. Tampoco se debe menospreciar la posibilidad de caracterización a través de nombres elocuentes, que también pertenecen a las categorías de informaciones auctoriales. La elocuencia de los nombres puede generarse por sus resonancias simbólicas o históricas. En el teatro de Alfonso Vallejo tal recurso es muy frecuente: ejemplo del primer caso lo tendríamos en el personaje Tanata de *Week-End* o de Flash de *A tumba abierta* y del segundo en varios personajes del drama *Hölderlin*. En este mismo nivel de caracterización auctorial, en la relación de los *dramatis personae* de muchas de sus obras, se lleva ya a cabo una caracterización explícita. En *Cangrejos en la pared* se aporta una breve etopeya de cada personaje. Así SEPPPO KOPER es «Un sujeto alto, bien parecido, huesudo. Denota una gran seguridad y parsimonia en sus movimientos». NORMA KOPER, su mujer es «Pequeña, obesa, colorada y picante. Curiosa, de gran vivacidad». De su hijo BOBY KOPER se aportan estos rasgos: «Es pálido, delgado, con una mirada febril y profunda. Pelo casi cortado al cero. Facciones angulosas pero regulares».

Frente a singularizaciones tan detalladas, otras veces, como sucede en esta misma obra, el personaje aparece desprovisto de cualquier rasgo identificador. Así, el denominado TIPO es descrito como «uno que sirve para todo con diferentes disfraces. Capaz de todo». Definición a todas luces tautológica, pero no exenta de una intencionalidad irónica.

En *Monkeys* la inicial caracterización auctorial es sintética y afilada: LUKAS es «Un hombre alto, bien parecido, de unos cincuenta años. Traje negro, impasible, reflexivo, tremendo». TANO es «fuerte, imponente, atlético, quizá algo obeso. Hombre de ataque». GRINTA es «una fiera (...) Afilada. Una daga». Y KALA «una gran mujer; bella, fina, atractiva, natural. Un encanto».

Pero los personajes del teatro vallejiano no se comportan siempre conforme a los rasgos indicadores de las caracterizaciones iniciales. Con frecuencia asistimos a lo que se denomina "desinformación estratégica", es decir, al contraste entre lo que el autor dice de un personaje y lo que el personaje dice de sí mismo (su propia autocaracterización), o entre lo que el personaje dice de sí mismo y lo que de él opinan los demás (la heterocaracterización).

De MARIO y NINO -los dos únicos personajes de *Gaviotas subterráneas*- el autor nos ofrece una presentación inicial en la que no están ausentes los símiles y metáforas zoomórficas. MARIO es caracterizado como «un tipo extraño. Destacan fundamentalmente sus ojos ocultos por una gafas de cristales redondos....Manos finas y cuidadas. Hombre de contrastes. Tiene algo de felino. Estilo al andar, al moverse, al sentarse. Fuerte sensibilidad. No muy alto, quizá algo encorvado».

Con la mismas estructuras y construcciones elípticas, integradas básicamente por oraciones breves y frases nominales se presenta a NINO. Después de completar los rasgos de Mario escribe el autor: «... Es un tipo capaz de todo. Muy seguro de sí mismo. Con algún toque renacentista. Tiene algo de lobo o zorro» (p. 76).

En esta obra no se produce el efecto del contraste en el comportamiento de los personajes, y las observaciones iniciales no se contradicen con sus actuaciones posteriores. Las acotaciones auctoriales desarrollan igualmente los rasgos apuntados al principio. En una de ellas, por ejemplo, aparece Nino en su papel de comediante con rasgos dramáticos: «Nino, exhausto, con profundas ojeras, se vuelve hacia el fondo del escenario. La escena que sigue revela el esfuerzo que Nino tiene que hacer para imitar la figura del subnormal. De pronto se vuelve e inicia posturas distónicas de piernas y brazos, bizco, despeinado, con movimientos reptantes de boca y lengua ... Se nota que es un actor consumado» (pp. 107-108)

En *La espalda del círculo*, los mismos rasgos con los que el autor caracteriza a Helga en una de las acotaciones iniciales se los aplicará COBURN en uno de sus primeros encuentros (p. 17).

En otras obras, para lograr una mayor riqueza de posibilidades miméticas de los personajes se recurre en su presentación inicial a delinear solamente los rasgos.

En *Espacio interior*, PAL es «un hombre de 55 o 60 años. Vestido normalmente. Lleva una cartera»; el ENMASCARADO «un hombre de edad semejante...Vestido normalmente pero con el rostro cubierto por una máscara negra» (p. 10).

El estadio culminante de la «neutralización» de la fisonomía es probablemente la costumbre griega de llevar máscara, hecho que despersonaliza e iguala mímicamente a los actores y los convierte aún más casi en figuras estereotipadas. Frente a esta neutralización de la fisonomía, el estrato de la elaboración lingüística y de la declamación gozaba de un prestigio considerable y el criterio que se aplicaba en su valoración no era el de la naturalidad.

La falta de naturalidad, casi rozando en lo hiperbólico, es lo que resalta justamente en estos personajes de Vallejo. El ENMASCARADO, por ejemplo, despierta a PAL con un tono enfático, grave, casi declamatorio: «¡No duermas tanto, Pal. El sueño daña los tejidos del cerebro!. ¡Hay que mantenerse alerta..!»(p. 12) y más adelante: «Te lo vuelvo a repetir: despierta. ¡He venido a traerte terribles presagios, extraños designios del destino que oscilan entre la Nada y el Vacío» (p. 13).

La neutralización de los rasgos físicos queda compensada en ocasiones por el recurso que Kurt Spang denomina "semantización", que se produce cuando un

personaje adquiere un significado adicional al que tiene convencionalmente. PAL es más que la mera representación de una persona real, de un hombre convencional de 55 o 60 años; representa también una cosmovisión, una forma de existencia que se revela más patentemente en su trato con los demás personajes de la obra. Pal encarna al hombre titubeante y vacilante, representa una forma de ser informada por la indecisión y la duda.

Los demás personajes de *Espacio interior*, que son creaciones imaginarias del propio PAL, nos ofrecen en su caracterización inicial unos rasgos muy singularizados, aunque expuestos de forma muy sintética: MEGA: «Mujer de 25 años, atractiva, agresiva, liberada, radical y fuerte». NORA: «Mujer de 40 años, atlética, acerada. Morena». GILARDI: «Mujer de 40 años, robusta, erótica, directa», etc (p. 10).

Con mayor economía lingüística -y con una evidente intención neutralizadora- se presentan los de *Week- End*:

NOX: «Hombre de unos cincuenta años». LURIA: «Mujer de unos 35 años». KARNY: «Hombre de unos 50 años con características físicas muy semejantes a las de Nox. NILA: «Mujer de unos 35 años con características físicas muy parecidas a las de Luria. TANATA: mujer de unos setenta años».

En *Hölderlin*, la caracterización inicial vuelve a ser más precisa y explícita. GUSTAV, por ejemplo, es «alto, de mandíbula cuadrada, con cierta tendencia a la obesidad. Destaca su seguridad y férrea naturalidad. Práctico y decisivo. Pero también enormemente emocional, humano y directo. Esposo». HELLEN es «Joven atlética de marcada elasticidad y exuberancia. Esmero en el vestir. Cosmética muy diferenciada. Tiene una extraña naturalidad que linda en lo sofisticado» (p. 81).

Hellen es la encargada de iniciar la acción dramática, y lo hace con su propia autocaracterización, que viene a completar la realizada con anterioridad por el autor: «Mi nombre es Hellen Thorm. Esta es nuestra casa, un pequeño chalet a las afueras de una gran ciudad...». Un poco más tarde pasa a caracterizar y a definir las funciones de otro de los personajes importantes del drama: «Mi madre, Carla Borkenstein, pasa largas horas trabajando en ese cuarto sobre su autor preferido... Trabaja como profesora de literatura y lleva largos años preparando una edición completa de las obras de Hölderlin». Y si el autor nos dice de CARLA que tiene elegancia y distinción y algo lejano e imprecisable en la mirada, su hija la define como «una mujer inteligente y sensible, muy refinada» (p. 81).

En *Monkeys* casi todos los personajes son presentados mediante un proceso de autocaracterización. Así, Kala, se autodefine con unos rasgos de evidentes resonancias shakespearianas ("la sombra de una sombra"): «Soy como una sombra de algo que he debido ser en algún tiempo, pero que ignoro. Casi un ser sin identidad» (p. 26). Y TANO en esta misma obra, en el debate entre "ser" y el "no ser" parece que se inclina por lo segundo: «Yo, sin embargo, la mayor parte del tiempo, ni digo, ni afirmo, ni pienso nada, sino que me quedo así, con los brazos cruzados, con la mente lanzada a toda velocidad hacia la nada...».

Además de estos procedimientos de presentación (autocaracterización, heterocaracterización, caracterización explícita por parte del autor, etc.), presentes ya al comienzo de las obras o en las acotaciones, en el discurso dialógico de los personajes -o en sus monólogos o soliloquios- éstos adoptan unas actitudes que permiten adscribirlos a diversos tipos. Tal adscripción, sin embargo, no resulta fácil. Algunos críticos del siglo XX han querido reducir el problema del personaje al de la visión o punto de vista. A partir de Dostoievski y Henry James en novela, y de Pirandello y O'Neil en teatro aparecen con más fuerza las conciencias de las "subjetividades" que las de los propios seres objetivos. Se ha perdido el universo estable de la visión clásica -como dice Todorov- y ahora nos encontramos con una serie de visiones todas ellas igualmente inciertas, que nos informan mucho más sobre la facultad de percibir y comprender que sobre una *presunta realidad*.

El teatro moderno, como explica la profesora Bobes Naves, se hace eco de teorías y conceptos procedentes del psicoanálisis y al diseñar sus personajes actúa con una cautela que se aleja mucho del optimismo realista. En Pirandello, el personaje ha dejado de ser una entidad segura y estable y se siente más bien como un continuo fluir. O'Neill parece partir de los mismos supuestos y propone unos personajes difíciles y contradictorios. Alfonso Vallejo, influido por ambos, utiliza procedimientos parecidos. «Soy... como un concepto, una existencia virtual e inalcanzable... casi como un delirio...» le dice DIGBY a KARL en *Monólogo para seis voces sin sonido*. Y BRUNO explica a CARL al final de la segunda escena de *Espacio interior*: «Yo en cambio no tengo pulso. Estoy filosóficamente y cardiológicamente vacío. No soy más que un proyecto». No estamos, pues, ante seres estáticos, sino ante personajes dinámicos, densos o redondos, como prefiere Forster.

Los personajes de Alfonso Vallejo, aunque en el comienzo de algunas obras aparezcan con atributos de personajes planos, siempre conservan la capacidad de la sorpresa. Es lo que hemos denominado anteriormente "desinformación inicial estratégica". La actitud posterior para sorprendernos -a lo largo de la acción dramática- los convierte en personajes densos, dinámicos, debatiéndose en una lucha dialéctica entre los estratos del subconsciente y de la conciencia, de la vigilia y el sueño, de la racionalidad y lo transracional.

Sin embargo, y a pesar de esta indefinición de rasgos y de sus conductas complejas y contradictorias, los personajes de estos dramas resultan muy teatrales, muy aptos para la representación. Ello se debe, en mi opinión, a que lejos de un psicologismo en el que, tanto por los temas que aborda como por su profesión, podría incurrir, el autor prefiere una técnica expresionista, muy meditada, de muy eficaces recursos formales y estilísticos.

Esta misma técnica es la empleada en el discurso de los personajes y en el tratamiento del espacio y del tiempo.

3.3. La polifonía del discurso

El lenguaje dramático es un discurso dialógico entre el autor y el espectador a la vez que un proceso dialogado entre los personajes. En el teatro vallejiانو, aunque no están ausentes los monólogos y las acotaciones o «informaciones intersticiales», como las denomina María del Carmen Bobes, el papel principal lo asume el diálogo.

Todas las posibilidades de este discurso estudiadas por Kennedy son aprovechadas por nuestro autor en la construcción de sus obras (Kennedy, 1983). Nos encontramos, así, desde el contacto intersubjetivo, pasando por el alarde de ingenio y la confesión, hasta un tipo de expresión que deja de ser interacción verbal para convertirse en diálogo de sordos.

El teatro es justamente, como dice Ubersfeld, la obra artística que muestra el lenguaje en situación, y este carácter situacional es el que ha motivado los enfoques desde la perspectiva de los *actos de habla* de Austin, Searle y otros autores. En efecto, una lectura pragmática nos llevará a diferenciar los aspectos ilocutorio o ilocucionario, perlocutorio o perlocucionario, etc., en las obras de Alfonso Vallejo.

El autor intenta reproducir en ellas el lenguaje estándar cotidiano y en algunos casos el de tipo coloquial o de base oral como lo denomina el profesor Lázaro Carreter. Sin embargo, no introduce alteraciones fonéticas, distorsiones morfológicas, agramaticalidades sintácticas o voces argóticas, como sucede en algunas obras de Alfonso Sastre, Alonso de Santos y en las de otros dramaturgos de su generación.

Este registro coloquial lo consigue más bien mediante el recurso de la frase elíptica, de la oración suspendida o sincopada y del comodín y la frase hecha.

Aparecen también en algunos de sus dramas los extranjerismos, los tecnicismos propios de la medicina y de la psiquiatría, el préstamo o la cita literaria, y, en general, el recurso de la intertextualidad. Estos textos se construyen -según Julia Kristeva- como un mosaico de citas, como una absorción y transformación de otros textos (Kristeva, 1969: 146).

En el teatro de Alfonso Vallejo, tales procesos se sustentan en una tensión dialéctica; de ahí su afición a la oposición, la antítesis y la paradoja.

Se comprueba igualmente la importancia que le concede a tropos como la metáfora, y el valor que adquieren otras figuras como la reticencia, la suspensión y, sobre todo, la ironía. «Mi teatro pretende ser, entre otras cosas, una mirada irónica del mundo», ha confesado el propio autor.

Si con algunos de estos recursos, como la antítesis y la paradoja, resalta el carácter dialógico y polifónico del discurso, mediante la ironía dinamiza ese mismo discurso y lo sitúa, como diría Bajtín, en el ámbito de la «plaza pública» o de lo «carnavalesco» (Bajtín, 1990).

La transcripción y análisis de los textos nos pondrá de manifiesto la rentabilidad estilística de algunos de estos recursos.

Dentro del paratexto o cotexto -es decir, dentro del discurso textual no enunciado por los personajes- destacan en primer lugar los títulos. Los de los dramas vallejianos son ya un alarde de osadía y de ingenio. Unos como *El cero transparente*, *Sol ulcerado*, *La espalda del círculo* o *Tuatu* destacan por su rotundidad; otros por su fuerza y su tono provocativo, como *El desguace* y *Ácido sulfúrico*; otros, sin perder ese carácter, constituyen frases hechas como *A tumba abierta* y *Week-End* o simples vocablos repletos de sutiles sugerencias como *Eclipse*, *Latidos*, *Monkeys*, *Crujidos* o *Infratonos*. Los hay sustentados en juegos verbales como *Fly-By* o en una imagen poética como *Espacio interior* o *Monólogo para seis voces sin sonido*.

En el fenómeno teatral, el hecho de que el título aparezca no sólo desligado del texto sino hasta temporalmente diferido de la recepción de éste, no le resta importancia. En algún caso, el título se reproduce en el diálogo de los personajes y hasta constituye objeto de debate como en *Monkeys* (p.34); pero aunque no suceda así, los títulos de los dramas vallejianos adquieren siempre dimensiones relevantes.

En la periferia también del discurso dialógico de los personajes, el prólogo que insertan algunas de sus obras, unas veces constituye una clave para entender mejor la representación y otras es una simple confesión auctorial.

En el de *Fly-By* manifiesta cómo, después de múltiples escauceos con la poesía y el teatro, escribió *Cycle*, que fue dirigida por el propio autor y estrenada en el Instituto Francés de Madrid. A Vallejo le interesa expresar la emoción que experimentó con el desenvolvimiento de sus primeras criaturas en escena: «Sentir cómo aquellos personajes iban naciendo y creciendo, tomando alma y cuerpo, me produjo una emoción tremenda. Allí en el escenario se encontraban seres humanos, personas vivas con capacidad absoluta para amar y pensar, decidir, comportarse de tal o cualquier forma. Allí todo era posible. Allí todo era riesgo y aventura» (p. 6). Con la perspectiva que da el paso del tiempo -con el transcurso de 25 años exactamente- el autor declara que lleva en su cuerpo las cicatrices de todos sus personajes, sus anhelos, latidos y esperanzas: «Hemos compartido todo. Nos hemos hecho grandes amigos. Yo les he sacado de la oscuridad a la luz. Ellos me han transportado a las vastas zonas de su existencia y han saciado mi ansia de hombre con sus inquietudes e intrigas».

En el prólogo a *La espalda del círculo* argumenta que el escritor elige la obra pero que también la obra le elige a él: «Mucho cabría decir sobre esta sinuosa y críptica relación. El autor dramático no se sitúa frente a un tema de una forma puramente reflexiva con la intención de desarrollarlo por medio de unos personajes. Por el contrario su trabajo tiene algo de irracional. Se desenvuelve en un mundo sin fondo ni fronteras, incontrolable e imprevisible al mismo tiempo, un mundo no sujeto a reglas ni compromisos, donde las leyes se van haciendo a sí mismas, determinadas a veces por la pura contradicción que constituye la naturaleza humana: el mundo de las pasiones» (p. 7).

En la entrevista que precede a *Hölderlin*, calificado por el autor de "Drama polidédrico", Alfonso Vallejo, realiza unas importantes declaraciones sobre el teatro y el

concepto de "realidad": «El teatro tiene que ver con los hombres. Con los hombres que viven una realidad. Pero la realidad supone un proceso mucho más complejo que el cotidiano enfrentamiento con el que choca la existencia. Sobre esta supuesta realidad gravita no sólo la irrealidad, es decir, todo lo que no consigue ser, sino también una especie de anti-realidad que se opone a su discurrir y la encauza, haciéndola ser lo que es y no más. Pero tampoco menos» (p. 75).

Estas observaciones resultan muy pertinentes no sólo para entender lo nuclear de su teatro sino también para llegar a elucidar su concepción del hombre y de la vida: «El hombre vive su existencia no sólo de una manera real, sino también desde la irrealidad, desde sus campos interiores, reinventando su propia vida al hacerla, imaginándola, dilatando su contenido. De alguna forma, también desde la ficción. El hombre, al vivir, pone en juego en cada uno de sus actos toda la serie de potencias que constituyen el arsenal de su cerebro: su capacidad de percepción y abstracción, el juicio, la atención, la memoria, la imaginación, el deseo, la emoción... Y por el efecto de la mente trabajando al unísono como una extraña maquinaria de ciencia-ficción, eso que llamamos realidad, se convierte al ser vivida en un extraordinario acontecimiento donde se une el pasado, el presente y el futuro; recuerdos, anhelos y sufrimientos; formas, palabras y sonidos. Dicho de otra forma: se deforma y transfigura. Transciende. Pero además de forma irrepetible, al ser vivida por un sujeto particular, en un momento dado, de forma total y absolutamente subjetiva. Este proceso que constituye la base del hecho psicológico, y al que nadie puede sustraerse, constituye la transformación de la simple realidad en realidad transfigurada. El hombre necesita transcribirlo, fijarlo y también representarlo»(p. 75).

El tratamiento del tiempo en el teatro de Alfonso Vallejo resulta mucho más claro a las luces de estos presupuestos formulados en el cotexto de una de sus obras.

Elementos integrantes del cotexto (Spang, 1991:51), o de las didascalias son también las acotaciones. Como el prólogo y las *dramatis personae*, son fragmentos textuales en los que el sujeto de la enunciación es el propio autor.

No podemos compartir la tesis de Serpieri, según las cuales la abundancia de acotaciones estaría provocada por una crisis del diálogo (Serpieri, 1978). Las acotaciones no son sustitutos del texto dialogado de los personajes sino un complemento del mismo. Esa "capa textual" constituida por las didascalias tiene, entre otras funciones, formular las condiciones de ejercicio de habla de los personajes. Sirven, por tanto para marcar la fuerza ilocucionaria del diálogo.

En *Monólogo para seis voces sin sonido*, el autor va aclarando en las diversas acotaciones las variadas modalidades afectivas de los discursos de *Karl* y *Vogel*: «...(Vogel) mira insistentemente a Karl, sin pestañear, con evidente agresividad. Karl se ajusta la gabardina con evidente sensación de malestar (...) *Vogel* (interrumpiéndole)...*Karl* (nervioso)...*Vogel* (impasible, sin dejar de mirarle)...»(p. 18).

Estas indicaciones van diseñando los rasgos psicológicos de los personajes, que se completarán en los diálogos y en otras acotaciones posteriores. Así, de *Karl* se

acentúan sus «facciones huesudas, esqueléticas, de marcada rigidez» (p. 21). En breves escorzos se dibuja la prosopografía y la etopeya del personaje: «Expresión dura, de fósil, casi sin reflejos. Un ligero temblor pasajero, al hablar, revela la fragilidad de su carácter. Y sobre todo, los ojos, vidriosos, duros, brillantes reflejan la tortuosidad de sus pasiones e inteligencia» (p. 22).

Tras el retrato, la acotación sigue ilustrando el carácter ilocutivo del discurso: «Karl, según va hablando, va lanzando cada vez más las palabras hacia dentro... (p. 31)..., sonrisa helada de Karl, controlada (p. 35), cara de profundo dolor de Karl. Su patetismo se pone de manifiesto con más fuerza ante la única persona que podía aliviarle su soledad» (p. 38).

En otras obras sigue procedimientos análogos: se lleva a cabo la caracterización del personaje y se ilustra gráficamente la fuerza ilocutiva del discurso.

Alfonso Vallejo sabe, como ha expresado Tadeusz Kowzan, que «el arte teatral es, entre todas las artes, y quizá entre todos los ámbitos de la actividad humana, donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad e intensidad. La palabra dicha por el actor tiene ante todo una significación lingüística, es decir que es el signo de los objetos, las personas, los sentimientos y las ideas o de sus interrelaciones... Pero la entonación del actor, la manera de decir las palabras, tiene la capacidad de cambiar su valor» (Kowzan, 1992: 163). Por ello, Alfonso Vallejo recurre a todos los aspectos icónicos y simbólicos del signo tanto en los diálogos como en las acotaciones. Un ejemplo, entre muchos, de la plasmación gráfica de lo acústico y lo sonoro nos lo proporciona la acotación final de la segunda escena de *Espacio interior*: «Se pincha en el brazo con un alfiler. Tremenda explosión en escena llenándola de colores rojos. Ruido de un coche estrellándose. Grito desgarrado en escena. Bruno ha desaparecido. Cara de Mega retorciéndose como víctima de un accidente, pero a cámara lenta. El ruido del coche estrellándose, creciente, va anulando los demás. Gritos de Pal unidos a los de Mega que va decreciendo entre sus contorsiones agónicas. Oscuridad sobre Mega. Nueva desaceleración brusca que hace rodar a Pal hacia atrás apareciendo súbitamente en su casa donde Nora se encuentra leyendo un libro» (p. 27).

Además de los aspectos subrayados, la acotación se encarga de marcar el contrapunto entre las escenas.

En el escenario todo adquiere significación, aunque, como afirma Jansen, los elementos expresivos de la escena no tienen el mismo significado en ella que fuera de ella.

Alfonso Vallejo, conocedor no sólo de los aspectos literarios sino de todo lo que constituye la infraestructura teatral, señala con minuciosidad las condiciones en las que debe desarrollarse el texto dramático.

En el comienzo de la escena tercera de *Espacio interior* recalca en las acotaciones el contrapunto a que hemos hecho referencia: «Nos encontramos en la casa de Pal. Sector de un salón amueblado con asombrosos muebles, llenos de picos, superficies y extrañas formas supervanguardistas. La primera impresión es que no nos encontramos

en una vivienda convencional, sino en dos viviendas en una, sin separación pero de características totalmente distintas...» (p. 28).

La acotación puede indicar de forma detallada las características de la escena, los actos de habla de los personajes y también sugerir la atmósfera en la que se desarrolla el drama. Así, al comienzo de la segunda escena de *Ácido sulfúrico* se indica: «Poderoso ruido del tren cruzando túneles y túneles, pitando, yendo hacia algún lugar que ni él mismo sabe, silbando a ciudades muertas, casi irreales, cubiertas por heladas gigantescas. Se oye un viento racheado, de muerte, intestino, callado, sibilino. La luz que entra por las ventanas es una luz fría, nocturna, crepuscular, moribunda. Todos permanecen inmóviles. Cuando habla alguien, los demás permanecen inmóviles, reconcentrados, como si no oyeran. Se va entrando en una atmósfera recogida, extraña, silenciosa y pesada...» (p. 43).

Casi al final de la primera parte de *Eclipse* se indica: «...Toda la escena está envuelta en una curiosa atmósfera irreal, crepuscular, subterránea, satánica, absorbente...» (p. 173).

Aunque desde el punto de vista de la acción, muchas de las observaciones anteriores parecen absolutamente prescindibles, contribuyen de manera eficaz a resaltar el juego dramático.

Esta capa textual que tiene como sujeto de la enunciación al propio autor es muy significativa para entender el texto en su totalidad.

La música, considerada como uno de los códigos fundamentales en el inventario dramático de Kowzan y de otros teóricos, ocupa un lugar muy destacado en la dramaturgia de Alfonso Vallejo. Su presencia y su modalidad aparecen también señaladas en las acotaciones. Así, el comienzo de la segunda escena de la primera parte de *Espacio interior* debe tener como fondo musical un fragmento del *Portrait Imaginaire* de Luis de Pablo. La escena inicial de la segunda parte de esta misma obra se inicia con voces de *Portrait Imaginaire* de Luis de Pablo y poco a poco se combinan estas voces con las de los *Diablos de Lodun* de Penderecki (p. 41).

La música puede contribuir a incrementar el aspecto lúdico de algunas situaciones. Ya casi al final de *Espacio interior* Nora anuncia que tienen de primer plato «spaguetis musicales», y en efecto, al ir cayendo, los spaguetis hacen en cada plato un ruido musical diferente, ante el asombro de los comensales. Se mezclan, así, los sonos de los timbales con los del xilofón y el clarinete. Pal pregunta que si en esto va a consistir la comida, en tonos y acordes, en corcheas y semicorcheas, y, mientras se escucha, como fondo, música de jazz de Chick Chorea, Nora explica que a veces utiliza como libro de cocina un tratado de solfeo. Más tarde Pal gritará que ya hasta las tripas le suenan a Stockhausen.

Los tonos musicales pueden combinarse con los sonidos de la Naturaleza, como sucede al final de algunas obras. Así, cuando termina *Cangrejos de pared* y las familias lloran desconsoladas porque las vacaciones han terminado, el canto del gallo se combina armónicamente con los sonidos del violín. En los efectos acústicos que

ponen fin a *La espalda del círculo* se mezclan una «música lejana» con el «ruido del agua golpeando el casco del barco».

En el final de *Monólogo para seis voces sin sonido* la música de un sonido monocorde resalta por contraste el silencio del cerebro de Karl, «silencio que recuerda al silencio de las estrellas y las distancias infinitas».

El cero transparente se cierra con el ruido de un tren descarrilándose, entre chispas, gritos y voces. *El desguace* termina igualmente con un ruido de tren, y mientras a empieza a temblar la casa, a caer los muros que quedaban y a hundirse la escena, el escenario es invadido por un fuerte pitido. *Monkeys*, sin embargo, concluye con una música irreal, viva, atractiva y misteriosa.

La estructura musical de sus piezas ha determinado que algunas de ellas como *El cero transparente* se haya convertido en ópera. El músico Luis de Pablo, que ha colaborado frecuentemente con nuestro autor, estrenó la ópera *Kiu* basada en el citado texto de Alfonso Vallejo en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en el año 1983. Diez años más tarde se repuso en Madrid y en Venecia, con la dirección escénica del dramaturgo Francisco Nieva y la musical de José Ramón Encinar.

Además de los códigos señalados, el gesto constituye el medio más rico y dúctil de comunicación del pensamiento, es decir, uno de los sistemas de signos más desarrollados (Kowzan, 1992: 175).

La mímica y en general todos los códigos gestuales se indican igualmente en las acotaciones. En *El cero transparente* Simon nunca sabrá por qué Carol ha estado en un manicomio pero sacará alguna conclusión aproximada por su gesticulación, «muy expresiva, llena de matices» (p. 49). Amir, en *Latidos*, «según va hablando, va deformándose, pareciéndose cada vez más en su mimética y anatomía a Ragnar» (p. 135).

El lenguaje gestual puede tener un claro objetivo de distanciamiento o constituir un rasgo de complicidad de alguno de los personajes con el espectador, mientras otro de ellos permanece ajeno a este enredo. Así, en una de las acotaciones de *El desguace* leemos: «El Fontanero está de espaldas. Belorofonte le hace un signo obsceno por detrás. Cuando éste se quiere volver, vuelve a adoptar un aire compungido» (p. 200).

El lenguaje gestual está en relación con lo que Elam considera uno de los procesos semióticos más frecuentes en el escenario -frente a otras formas de semiosis literarias- que denomina *ostensión*. La ostensión sería la forma más primitiva de significación y en algunos casos ocupa toda una escena (Elam, 1980).

El texto espectacular y la representación dramática utilizan por tanto formas no verbales que se semiotizan en la escena y contribuyen a completar la creación de sentido.

Este lenguaje interliminar diseminado a lo largo de las acotaciones se completa con el diálogo o el monólogo de los personajes.

El diálogo teatral es un proceso de comunicación que se incluye en otro proceso de comunicación más amplio. El diálogo, como forma concreta de un intercambio

lingüístico determinado, se inserta en el dialogismo, que es rasgo general del lenguaje en su uso en el proceso de comunicación.

El diálogo es siempre un «discurso referido» en el sentido que da Bajtín a esta expresión, es decir, un lenguaje incluido en otro lenguaje.

Las exigencias fundamentales del diálogo; como explica M^a del Carmen Bobes, son de carácter formal (alternancia de discursos) y semántico (unidad a pesar de la doble codificación y la doble contextualización) y están vinculadas directamente a la presencia de dos o más interlocutores.

El diálogo es un juego de alternancias de los sujetos pero también interacción verbal que se produce entre los interlocutores y que se traduce en la concurrencia de argumentos en progresión que participan del contenido y de la distribución del discurso (Bobes, 1987: 171).

La progresión del diálogo, la concurrencia de discursos de los interlocutores son los elementos sobre los que puede sustentarse la intriga. Así sucede en esta conversación entre Helga y Coburn en *La espalda del círculo*:

COBURN.-.....¿Pasa algo?

HELGA.- ¿Qué crees que puede pasar?

COBURN.- Eso es lo que me pregunto. Y lo que se preguntan allí. (*Pausa*).

Te veo nerviosa, Helga...Preocupada. Tu cara denota una fuerte tensión nerviosa...Dime, ¿pasa algo?...¿Algo particular? ¿Alguna extraña complicación en tu trabajo?

HELGA.- No.

COBURN.- Parece que sí. (*Pasea por la cubierta*) Se diría que sí, querida.

Estoy seguro de no equivocarme... (págs. 16-17).

Este aparato teórico de alternancia de enunciados presente en el diálogo puede tener como fin no sólo desarrollar un discurso sino también resaltar la importancia del silencio. Junto a la posibilidad del hablar está también la libertad del callar elegida por el sujeto. Esta situación puede ser señalada por una pausa, pero puede ser marcada por un acto de habla, cuando explícitamente el hablante así lo desea. Es la situación que se reproduce al principio de *Week-End*:

NOX.- Entre dos personas que llevan tanto tiempo conociéndose y desconociéndose, no haría falta ni hablar para comprenderse. Lo importante es callarse hacia dentro, pero al mismo tiempo decir todo sin decir nada. Y, sin embargo..., comprenderse.

LURIA.- Estoy cansada, Nox. (*Fuma*) He tenido una semana muy difícil.

NOX.-Todo el mundo tiene una semana difícil. Todo el mundo se cansa. Pero cuando hay que decir algo, cansado o no, se dice. (*Luria deja caer el zapato al suelo. Lo observa en silencio*).

LURIA.- Tendríamos que buscar una solución. Cada día el calor se vuelve más insoportable.

NOX.- Y esto mismo que te digo ahora hablando, te lo he dicho muchas veces callando... (p. 79).

No deja de ser significativo que la acotación final de la primera escena de esta obra termine de esta forma: «...Oscuridad progresiva. Ruido del silencio» (p. 103).

Parece como si Alfonso Vallejo conociera los textos de Bajtín sobre el silencio y el callar. Es decir, la libertad de palabra tiene como condición la posibilidad de callar, como elección del hablante. En un universo como el dramático, en el que los signos son susceptibles de múltiples significados, a veces el escenario se vacía de códigos orales y entonces irrumpe el silencio.

Sin llegar a esta situación, el discurso dramático puede dejar de ser interacción verbal para convertirse en diálogo de sordos. En la escena anteriormente transcrita ya se anuncia esta modalidad elocutiva. Alfonso Vallejo, heredero de algunos presupuestos del teatro del absurdo pero también alumbrador de las modernas teorías de la incomunicabilidad, prodiga en su teatro abundantes ejemplos de esa imposibilidad de entendimiento o de ese diálogo de sordos.

En los momentos siguientes de la escena citada de *Week-End*, Luria le pide a Nox que calle, ya que, desde que ha llegado, no ha parado de hablar. Nox reconoce que dice muy claramente las cosas cuando calla, y que sabe positivamente que en silencio su relación quedaría en una oscuridad tan absoluta que uno captaría perfectamente el pensamiento del otro aunque sacase conclusiones totalmente distintas. A continuación se produce el siguiente discurso paralelo:

LURIA.- ¿Por qué no tomas una ducha de agua fría? ¿Eh?...

NOX.- Te ha cambiado mucho la voz en el último tiempo, Luria. ¡Mucho! Se te está poniendo voz de travesti. (*Dos solemnes rebuznos*) Y si no a los hecho me remito.

LURIA.- (*Tapándose la cara*) Menudo fin de semana me espera...

NOX.- (*Inquisitivo*) Se dirige uno a ti y parece que estuviera uno hablando con alguien que escuchara desde muy lejos (...)

LURIA.-O en vez de tomar una ducha... ¿por qué no te vas a la mierda, Nox?

NOX.- ¡Se adivinan tus pechos, tus caderas, tus muslos, tu sexo al aire libre(...)

LURIA.- Por cierto... ¿es verdad que tuviste meningitis de pequeño, amor mío?. (p. 82).

Como ya he apuntado, en muchos de estos discursos, el autor reproduce el lenguaje estándar cotidiano y en algunos casos el de tipo coloquial o de base oral.

No recurre para ello a ningún género de agramaticalidad sintáctica ni de inaceptabilidad semántica, sino más bien a la frase elíptica, a la oración sincopada o suspendida, al comodín o la frase hecha.

Mediante estas oraciones suspendidas y sincopadas, el diálogo adquiere un tono

indeciso, entrecortado, titubeante. Los sujetos no son capaces de emitir aserciones categóricas sino juicios aproximados, dubitativos.

Este diálogo entrecortado y zigzagueante es el que mantienen, por ejemplo, Duff y Maureen en *A tumba abierta*:

MAUREN.- Sí..., verdaderamente...No pensaba que...

DUFF.- Mire.

MAUREEN.- Manchas verdes..., azules..., violetas...Sí, nõ parece que haya venido en el mejor momento...

DUFF.-Ya se lo decía yo.

MAURENN.- Y es..., ¿y es contagiosa esta enfermedad?

DUFF.- Pues...

MAUREEN.- ¿Qué?. (p. 131).

La construcción sintáctica incompleta o el corte en la frase puede originarse porque uno de los interlocutores interrumpe el discurso del otro, aunque éste personaje no esté presente en la escena, como sucede en *El desguace*:

BELOROFONTE.- ¡Esa grieta se arregla ahora mismo!...¡Vamos...Inmediatamente! (*Coge el teléfono*) Aló...Sí...Un arquitecto...el mejor. Urgente, sí...¿Cómo?... ¿El sistema de construcción? ¡Y yo qué sé!...¿De cascote? ¡Hombre!...¡Usted me insulta!...¿Cómo?...¡Oiga! ¡No se lo consiento!... (p. 173).

El rasgo coloquial o de base oral se cifra en estos textos en el color llamativo de una interjección, de una frase hecha o de un comodín lingüístico. La utilización de estos ingredientes con el propósito de imprimir al discurso una atmósfera conversacional no constituye un desacierto ni un error de puntería, sino más bien una adecuación de la lengua a la situación. En *Gaviotas subterráneas*, ante la afirmación de Nino: -«Es la selva», Mario responde con otra frase hecha: «Y ahora te están echando tierra encima». En este mismo nivel coloquial Mario insiste desarrollando un nuevo ejemplo de discurso repetido: «Se pregunta uno qué hace aquí, ¿verdad?» (p. 94).

El doctor Fossman se dirige a Micky en *Ácido sulfúrico* con una sarta de exclamaciones y frases hechas: «Oh...¡Vaya bronca! (*Ríe*). Te veo en el aire, querido, te van a destruir a la primera de cambio...»(p. 106).

El lenguaje coloquial privilegia a veces el gesto valentón y chulesco, como sucede con el discurso de Babinski en *El cero transparente*: «La próxima vez que me ponga las manos encima uno de esos chiflados..., le juro que le atravieso...¿Me oye? ¡Y vaya pensando qué les va a decir a sus superiores, doctor! ¡Porque esto se ha acabado! ¡Este es mi último viaje a Kiu! ¿Me oye? ¡Me tienen ustedes hasta las narices! ¡Se van a meter en el culo la prima que me dan por peligrosidad!» (p. 59)

El comodín lingüístico y la frase hecha pueden ir apoyados fónicamente por lo onomatopeya. En *Week-End Nila* está refiriendo una escena y reproduce estos recursos: «¡Aguante! ¡Le voy a dejar como nuevo! ¡Tris, tras!» (p. 117). En *Hölderlin*, Gustav utiliza procedimientos parecidos: «...¡Hölderlin me replicó! ¡Squash! Cerdo... le grito...Cojo carrerilla, echo la raqueta hacia atrás con toda mi fuerza...¡Bang!» (p. 85).

En esta última obra, en una de las intervenciones de Helen, la frase hecha está reforzada por el eufemismo: «Papá... honestamente... como no dejes el whisky, el whisky te va a dejar a ti, y tú vas a dejarnos a nosotros...Te coges unos columpios...» (p.86)

La frase sentenciosa -con frecuencia de matiz irónico- es otro de los rasgos de este plano conversacional. En *Monkeys*, en un contexto en el que se están planteando cuestiones ontológicas y gnoseológicas -algunas fundamentadas nada menos que en los criterios de autoridad de Einstein y Kant- se afirma: «No conoce quien quiere..., sino quien puede...»(p. 40).

En la lengua utilizada por Vallejo en estas frases y en el conjunto de su obra merecen una consideración especial los nombres propios y los términos especializados de la medicina.

Los nombres propios que aparecen en las *dramatis personae* adquieren una dimensión distinta en el teatro de la que presentan en la vida diaria: si en el uso habitual de la lengua se viene sosteniendo que -a diferencia de los nombres comunes- los propios pueden tener referencia pero no sentido, en el escenario los antropónimos no ofrecen solamente una dimensión apelativa. En ocasiones adquieren un sentido simbólico por sus referencias legendarias o históricas o incluso a veces por su sola configuración fonética. Con un evidente afán de distanciamiento, Alfonso Vallejo recurre a veces a extranjerismos para apelar a sus personajes. Sus dramas están poblados de nombres como Bobby, Nick, Sarah, Karny, Coburn, Micky, Karl, Duff, Adey, Holmes, Bauer, Foster, Zuckerman. No evita tampoco los poseedores de connotaciones literarias o históricas como Ofelia y Lázaro o los de librerías resonancias burocráticas como Antolínez y Peláez.

Por otra parte, en un teatro, en el que la dimensión humana constituye la preocupación esencial no resultan chocantes las referencias a conceptos que bordean todas las capas de nuestra personalidad. En consonancia con ello hay que situar la utilización de frecuentes términos de la psicología y la psiquiatría. En la escena primera de *Monkeys*, Lukas pregunta a Tano por qué no va a un buen psiquiatra. Tano le contesta que «claro que ha ido» y más tarde se extiende en reflexiones sobre el psicoanálisis y el contrapsicoanálisis (p. 18).

El doctor Kline, de *Cangrejos de pared*, diagnostica: «Está enfermo, Bobby. Gravemente enfermo. Tiene una Corea de Huntington...» (p. 54) y más adelante, ante la insistencia de Bobby sobre la enfermedad de Tom, se muestra contundente: «Se demenciará. Antes o después tendrá movimientos coreicos, Bobby...Morirá... No conocemos tratamiento curativo...(p. 55).

La situación es distinta en *Eclipse*. Aquí el doctor Moss le dice a Nana: «Esto es vida... oh..., qué delicia (...) ¡Nada de psiquiatría! ¡Aventuras, enemigos, ideales, gloria...!» (p. 167).

En *A tumba abierta* se afirma de Lázaro, en una acotación, que tiene un «profundo carácter autista» (p. 149), y en *Monólogo para seis voces sin sonido* Karl termina en «actitud de catatonía fija» (p. 76). El propio Karl ha caracterizado con anterioridad a un personaje como «el prototipo de esquizofrénico con ideas paranoides...» (p. 22).

El comportamiento de Micky, uno de los personajes de *Ácido sulfúrico* «denota una especie de nerviosismo obsesivo» (p. 72).

Mediante este léxico especializado, el autor ironiza unas veces sobre un personaje o una situación determinada, otras intenta penetrar con mente inquisitiva en los problemas del mundo y del hombre. Como ha confesado el propio Alfonso Vallejo, bajo la aparente ferocidad de algunos de sus personajes, late una defensa del apaciguamiento, del auto-control. Bajo el aparente catastrofismo que lleva a la destrucción y al aniquilamiento, late una creencia en esa maravillosa criatura capaz de ciencia, belleza y amor, que es el hombre (*Hölderlin*, p. 79).

Para transmitirnos estos conceptos, Alfonso Vallejo recurre a un complejo universo retórico en el que la metáfora y la ironía constituyen dos de los principales recursos. A la primera he aludido en apartados anteriores, analizando no sólo ejemplos particulares sino obras que, como *Fly-By* o *El desguace*, constituyen en su totalidad el desarrollo de felices procedimientos metafóricos. Por lo que respecta a la ironía, aunque también se desprende de la simple enunciación de algunos planteamientos, merece una especial atención. Personajes, hechos y situaciones se revelan a menudo en el teatro vallejiano a través de ese filtro transgrediente que es la palabra irónica.

Bajtín es quizá quien mejor ha sabido analizar la función de este importante recurso. Dentro del desarrollo del concepto de dialogismo, sus reflexiones sobre la ironía son la base para considerar este mecanismo como un tipo peculiar de interacción entre lenguajes (Bajtín, 1989 y 1990).

En el teatro de Alfonso Vallejo asistimos a esa especie de fiesta carnavalesca de que habla Bajtín: caracteres, situaciones y personajes aparecen presentados mediante una especie de «gramática jocosa». El autor sabe, como Nietzsche, que la risa constituye una de las mejores cualidades del hombre, y que cultivándola, se cultiva un arte superior. La actitud lúdica la mantienen incluso aquellos seres que han perdido el sentido de la realidad o que viven inventándosela, como Foster en *El cero transparente*: «...No tengo una idea muy concreta de dónde voy...Pero yo siempre he ido inventando las ciudades por donde he pasado... Yo hace años que vivo en la irrealidad...quiero decir... en mis delirios..., inventándome...» (pp.34-35).

Esa distancia de la realidad viene marcada en algunos casos por el propio lenguaje, traicionando así su función de descripción y apropiación del mundo referencial real o mental. El diálogo entre Lukas y Kala, dos personajes de *Monkeys*, refleja claramente esta situación:

LUKAS.- (...) No digo lo que digo, sino otra cosa muy distinta que dejo solamente entrever.

KALA.- Yo, sin embargo, afirmo no lo que digo, sino que digo lo que no digo... Dejo un inmenso silencio entre lo que no digo..., y es esto lo que refleja exactamente mi pensamiento. (p. 32).

La formulación irónica supone también una determinada complicidad por parte del lector. El locutor irónico se dirige a un receptor igualmente irónico, que debe decodificar el mensaje. El lector de *El desguace*, por ejemplo, comprende que el autor está buscando su cooperación en escenas como la siguiente:

BELOROFONTE.- Sin embargo... dime qué te parece esta ideílla. Me levanto, cojo el micrófono, miro a la gente, me quedo callado..., y cuando todo el mundo se piensa que soy mudo... levanto las manos y grito: "¡Queridos!... Basado en las facultades que me confiere el artículo 38 del Código médico vigente, declaro, hoy, 28 de marzo, día mundial de la Aspirina" ... ¿Qué?. (p. 157).

Más adelante cuando Belorofonte está inmerso en plena campaña electoral, se desarrolla este diálogo entre él y un enfermo:

ENFERMO 1º.- Lo mío no es de votos, doctor. Lo mío es de la cabeza. ¿Entiende? Yo ayer fui a coger a mi mujer en brazos y se me rompió en mil pedazos, como un parabrisas.

BELOROFONTE.- ¿Cómo?

ENFERMO 1º.- Le aseguro que nos queríamos. No tenía ninguna intención de divorciarme. Estábamos casados por la iglesia. Y ya sabe... lo que Dios ha unido... Y aquí me tiene, montado en mi nube, gritando y gritando por mis culpas, retorciéndome por la noche, ¡aullando!, ¡auxilio!, ¡auxilio!... (p. 163).

La ironía, con su propósito de transgresión, no funciona como un recurso que sirva para sustentar un escapismo sino para liberarnos de una existencia limitada.

El texto dramático se convierte así en un ámbito en el que resuenan varias voces. En el discurso anteriormente transcrito no sólo se percibe una cita irónica del precepto eclesiástico sino también una muestra exhibicionista de la conciencia desinhibida del sujeto.

El interés de Alfonso Vallejo por estos recursos irónicos se encuentra relacionado con su interés por el problema de la identidad inestable, múltiple, inasible, que se halla ejemplificada en los personajes de sus dramas. La indiferenciación de caracteres, la máscara, el travestismo, están en consonancia con esa actitud carnalesca que anima las situaciones y dibuja y desdibuja los caracteres. Hasta el mismo ministro de *Fly-By*,

que en un primer momento se irrita por el extraño comportamiento de sus funcionarios, empieza a ver tambalearse sus convicciones y a contemplarse a sí mismo como un ser dubitativo: «... ¡Hasta yo mismo, fíjese bien, que llevo toda una vida sin dudar de nada, para ahorrar esfuerzo..., ahora..., resulta... resulta que dudo...!» (p. 31).

Nuestro autor no renuncia tampoco al humor negro, una de las constantes en las diversas manifestaciones artísticas de nuestro país. En las pinturas negras de Goya, en las máscaras de Solana, en el esperpento valleinclanesco, en el tremendismo de Cela, en el hiperrealismo de Berlanga, el humor negro se constituye en uno de los componentes esenciales.

En esta misma atmósfera se inscriben múltiples escenas del teatro vallejiano, como la siguiente de *Ácido sulfúrico*:

FLASH.- ¿Está usted enterrando a un hombre?

ZUCKERMAN.- Eso estoy haciendo.

FLASH.- ¿En plena calle?

ZUCKERMAN.- Ha sido su última voluntad.

FLASH.- Podía por lo menos haberle comprado una caja. Las hay de pino, por cinco duros, estupendas... que no dejan pasar ninguna humedad... Y si no con unas cajas de botellas... no cuesta nada. Así se lo van a comer los topos y las cucarachas. Creo que es una falta de respeto al cuerpo humano bastante considerable... (p. 115).

Alfonso Vallejo parece seguir los postulados de Bajtín, según los cuales la ironía representa una postura diferenciada, especial, con respecto al mundo. La risa se opone al dogmatismo al revelar la multiplicidad de lo real. En el ámbito de la plaza pública, donde el teatro adquiere su verdadera significación, surge la risa frente al temor impuesto por la voz autoritaria.

La risa como crítica a la autoridad tiene la representación más acusada en *Latidos*. Aquí se retuerce hasta su punto más extremo el principio de «el rey está desnudo», presentando al príncipe Amir sujeto a múltiples transformaciones. Una de ellas es la que expone Fruchel en esta escena: «Escuche... Subimos al príncipe, le operamos de urgencia, le quitamos los miembros rotos en mil pedazos..., le quitamos ese hígado de asqueroso revolucionario, lo tiramos, le ponemos un hígado de burro, le trasplantamos los brazos de Ragnar, las piernas...» (p. 139). Mardom abriga el temor de que con esas vísceras pueda ponerse a rebuznar, pero Fruchel tiene la solución: «Entonces, ¿sabe lo que haremos?... Darle paja» (p. 139).

En *Latidos* -como ya he señalado con anterioridad- la sátira no se dirige únicamente contra la autoridad política, sino también contra la académica y la científica. El rector Fruchel, por ejemplo, se siente tan sometido a la mofa del «tipo» que le grita: «¡Fuera! ¡Vaya usted a reírse de su padre!...» (p. 133).

Estos procedimientos aparecen también desarrollados en el tratamiento del espacio y del tiempo.

3.4. Espacio geométrico y espacio fragmentado

Para algunos autores el espacio es el elemento básico del género dramático, aquel en el que adquiere su máxima especificidad. Todos los elementos dramáticos encuentran en el espacio su lugar sémico, según Ubersfeld. Breyer, por su parte, argumenta que el hecho teatral no puede definirse sólo por el actor o por el texto, sino fundamentalmente por el ámbito escénico (Breyer, 1968: 12).

Para Jansen, el espacio «es un hecho de lectura inmediata del texto teatral» en el que tienen cabida todas las referencias reales de los términos lingüísticos del texto, de un modo semejante a como el narrador es «la condición de lectura» del relato en todos sus aspectos.

Estas cuestiones teóricas tienen en la práctica escénica de Alfonso Vallejo una acusada representación. En sus obras utiliza las distintas modalidades de espacio que distingue la teoría dramática actual: el neutro, el estilizado y el singularizado o concreto.

El neutro corresponde al escenario "vacío", es decir, sin más elementos decorativos que los arquitectónicos permanentes en el teatro antiguo, o el telón de fondo y bastidores lisos en los teatros modernos. Entre los ejemplos de nuestro autor destaca el de *Monkeys*. El autor especifica al comienzo de la obra: «Escena totalmente vacía». Y añade con evidente ironía: «Pero no sucia» (p. 16). El concepto de espacio vacío, aunque se viene asociando a los nombres de Grotowski y Peter Brooks (1973), también Ortega y Gasset se refiere a él en su «Idea del teatro» (1958).

El lugar se evoca en este espacio escenográfico sólo verbalmente, a través del diálogo, los denominados bastidores verbales o bastidores hablados. Díez Borque llama a este espacio creado por el diálogo «decorado verbal» (Díez Borque, 1975: 86-91).

Grotowski aspira en su «teatro pobre» a crear los espacios mediante el cuerpo del actor, con formantes visuales mímicos y proxémicos.

Las intervenciones de los personajes con referencias a circunstancias espaciales y ambientales llenan unas veces el lugar vacío, y otras, este mismo espacio resulta muy adecuado para resaltar en la obra de Vallejo la imposibilidad de establecer una relación dialógica.

Lo más frecuente, sin embargo en nuestro autor es el recurso a un "espacio estilizado" con una reducción de signos teatrales como decorado y accesorios, e incluso a un espacio concreto en el que se pretende una reproducción escénica de lugares existentes e identificables.

Muy escasos elementos y accesorios constituyen el lugar escénico de *El cero transparente*: «Escena vacía -escribe el autor. Únicamente, frente a frente, ligeramente inclinados hacia el público, dos asientos corridos. Nos encontramos en el compartimento de un tren. Los espectadores supuestamente en el andén»(p. 19). El

dramaturgo va completando en las acotaciones diseminadas a lo largo del texto las informaciones del principio: «De pronto, ruido de túneles y túneles, repitiéndose, invadiendo la escena» (p. 49).

El espacio textual de *El cero transparente*, sugerido en la acotación inicial y completado en las posteriores, fue amplificado y enriquecido por Francisco Nieva en el espacio espectacular que hizo de esta obra para la versión operística de Luis de Pablo. Conservando el clima del tren cárcel psiquiátrica, introdujo elementos heterogéneos, algunos de gran acierto: por ejemplo, el reloj de estación, las marquesinas, las chimeneas laterales con ruedas de locomotoras y fondos de cuadros rectangulares, etc.

Un vagón de tren -de metro, en este caso- constituye también uno de los espacios donde se desarrolla la acción de *Espacio interior*. En la primera acotación leemos: «En el lateral izquierdo de la escena, dos asientos de un transporte público, de características ultramodernas. Ruido intenso de un Metro circulando a gran velocidad...» (p. 11). Con anterioridad, el autor había hecho esta descripción del escenario: «Decorado único. Dos asientos de cualquier vehículo delante y detrás en la parte izquierda del escenario...» (p. 10).

A estos *espacios escenográficos* que constituyen propiamente el lugar escénico hay que añadir lo que María del Carmen Bobes llama «*espacios latentes contiguos*», expresados también en las acotaciones o en el diálogo de los personajes. Así, en la segunda escena de *Espacio interior*, al ámbito concreto del vagón hay que agregar el exterior de la estación e incluso el más lejano, sugeridos por las voces de los transeúntes y por «el sonido de un barco alejándose» (p. 19).

Espacios habituales de los dramas de Vallejo son los hospitales, cárceles, y manicomios. Como ya he señalado, el de *El cero transparente* no es el aparental de un tren sino el de una auténtica cárcel psiquiátrica.

En un hospital-manicomio es recluido el protagonista de *Fly-By*, Baltasar, a consecuencia de sus vuelos frustrados. En una obra -atravesada de tanto dinamismo como *Fly-By* el espacio- no es indiferente. En este y otros casos el espacio funciona como una metáfora o una metonimia del personaje. Sobre este valor del espacio se pronunciaron ya hace tiempo teóricos de gran prestigio (Wellek- Warren, 1966: 265).

No se persigue en estos casos el efecto de referencialidad, presentando un lugar con los atributos y la minuciosidad del espacio existencial, sino de privilegiar aquellos elementos que -en consonancia con la trama- sean susceptibles de una mayor capacidad de simbolización.

En *Monólogo para seis voces sin sonido*, la sala de autopsias de un hospital es el lugar principal en el que se desenvuelve la trama. Al comienzo de la obra se presenta también el lugar de ejecución de una cárcel, y en escenas posteriores un confesionario constituye otro de los lugares de la acción.

La primera acotación de *Monólogo para seis voces* es muy expresiva en su simplicidad: «Sala de autopsias. Luz de una lámpara quirúrgica sobre la mesa de disección. Cuerpo de SAN HARTWIG cubierto con una sábana. Resto de la escena en

la oscuridad»(p. 17). La relación con el exterior es sugerida por el soplar de un viento fuerte, gélido.

Bastantes similitudes con esta escena presenta la acotación inicial de *A tumba abierta* aunque la situación es radicalmente distinta. Los bombardeos, los gritos, los humos que penetran del exterior al interior, prolongan, más allá de la escena, el espacio material y concreto de una sala de disección. Pero ese escenario aludido no sólo es una prolongación del interior, sino que adquiere en ésta y otras obras una expresividad dramática notable. La funcionalidad de este espacio referido o aludido es mayor en algunas escenas de la obra *Latidos*, igualmente emparentadas con las que estamos comentando. Aquí la escena se divide en dos partes.

Estas divisiones del lugar escénico no son arbitrarias: su función es resaltar el contraste, la oposición, la antinomia, categorías sobre las que se sustenta en buena parte el teatro de Alfonso Vallejo.

Esta técnica contrapuntística, ya ensayada en *Espacio interior*, adquiere mayor funcionalidad escénica en *Eclipse*. Aquí, del despacho del Dr. Moss la acción se traslada a un restaurante y de nuevo a la casa del doctor.

En *Infratonos* la acción se trasladará desde la Sala de conferencias del Conservatorio de Música a la casa del doctor Bullock. El espacio, al igual que el resto de los elementos integrantes del drama, se ve sometido a un proceso de focalización y, consiguientemente su percepción depende no sólo de nuestra captación individual sino también -y de manera muy especial- de la perspectiva adoptada por el autor.

En *Cangrejos de pared* la oposición espacial ya desde el principio es simétrica, casi perfecta, y está representada por los jardines y vestíbulos de dos mansiones adosadas (p. 26).

En *Sol ulcerado* la pareja de contrarios viene representada por dos puertas y el autor ofrece la opción de que el texto espectacular se desarrolle en un espacio realista y concreto o en el espacio denominado estilizado.

En *Ácido sulfúrico* se oponen el espacio interior al exterior, ambos presente en la escena. El exterior está representado por la calle, con asfalto, adoquines y martillos neumáticos, y el interior por la casa de Zuckerman y las paredes blancas de la sala de un hospital.

En ésta y otras obras de Vallejo no sólo se oponen en el escenario fuerzas distintas y contrapuestas sino las propias fuerzas psíquicas del yo.

El escenario de *Desguace* es un «amplio despacho marrón y amarillo. Lo adornan cuadros, porcelanas, alfombras, vitrinas con abanicos y objetos delicados». Pero este espacio noble alberga en su interior el caos y la desintegración(p. 216).

Al comienzo de *Week-End* explica brevemente el autor: «La escena representa un espacio nada convencional delimitado por mamparas» (p. 77). Aquí las oposiciones y contraste no vienen señaladas por el lugar escénico sino por la actuación de las dos parejas que lo habitan. Algo parecido sucede en *Hölderlin*. Como en otras anteriores,

al espacio visible viene a sumársele el sugerido. Este recurso es muy utilizado, finalmente, en *La espalda del círculo*. Aquí la situación es especialmente propicia. No se trata de un espacio fijo, sino de un escenario itinerante. Está representado por la cubierta de un barco fluvial, que, con el desarrollo de la acción, realiza un crucero por un río de América Central. El capitán del barco, a través del altavoz, se encarga de describir los exteriores.

Si las obras de Alfonso Vallejo, a pesar de su carga conceptual se caracterizan por una acción y un ritmo trepidantes, quizá sea *La espalda de círculo* la más dinámica y frenética. A ello no nos parece ajeno su delimitación espacial.

Pero el espacio, en este y otros casos, no sólo es el lugar donde se desarrolla la acción, sino que como dice Yuri Lotman, constituye una de las bases organizadoras en la construcción de una imagen del mundo (Lotman, 1973: 311).

3.5. Tiempo versus no-tiempo

Si el teatro es «una anarquía que se organiza» (Derrida, 1967), el tiempo colabora con el espacio en la organización de esta anarquía. Las formas temporales presentan en el drama tanto o mayor complejidad que las temporales.

En las obras de Vallejo entre unas y otras formas existe una estrecha vinculación que se advierte sobre todo en el lenguaje: con frecuencia se refiere al tiempo dramático con metáforas espaciales y al espacio con metáforas temporales.

Sus textos, como en general cualquier texto dramático, se sustentan -por lo que se refiere al tiempo- en dos premisas fundamentales: 1ª) la historia creada en el texto se destina a una representación que se extiende a un tiempo limitado en su duración y en sus formas de relación; 2ª) la expresión del texto dramático es el diálogo directo que transcurre en un presente, convencionalmente simultáneo al de la representación.

Casi todos los estudiosos coinciden en que el tiempo teatral es el del presente. El drama es "re-presentación" en el sentido estricto de la palabra. La presencia, el presente, lo determina y constituye. No es éste el lugar para analizar las indagaciones filosóficas sobre el tiempo realizadas por Bergson, Heidegger, o, más directamente relacionadas con nuestro tema, por G. Poulet y P. Ricoeur. Importa, sin embargo señalar que es casi imposible percibir el tiempo en el teatro si no es a través de manifestaciones no temporales, materiales y con frecuencia espaciales. No son casuales expresiones como «espacio temporal» o «fluir del tiempo».

En el teatro se ha distinguido por una parte entre tiempo de la historia, tiempo del discurso y tiempo de la representación, y por otra entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo, que equivaldría, de alguna forma, al concepto bergsoniano de «duración».

En las obras de Alfonso Vallejo encontramos ejemplos de todas estas modalidades. Su plasmación se realiza a través de códigos verbales, aunque en la representación hay códigos extraverbales como el decorado, que constituyen acertados indicadores de la

época y la situación. En las acotaciones o didascalias se concretan también verbalmente estas delimitaciones temporales.

Por lo que se refiere al *tiempo de la representación* las obras de Alfonso Vallejo se ajustan a las convenciones actuales. Por su parte, el *tiempo de la historia* aparece marcado a veces de forma muy precisa. En dos días transcurre la acción de *Cangrejos de pared*. El mismo tiempo dura la de *Sol ulcerado*. «La acción transcurre sin interrupción a lo largo de dos días», indica el autor al comienzo de la obra. Aproximadamente el mismo es el tiempo de la historia de *Week-End*, aunque hay una explícita delimitación intemporal de la época. «La acción transcurre en cualquier época en cualquier punto» se explica, una vez caracterizados los *dramatis personae*. A lo largo de un día más se extiende la acción en *La espalda del círculo*. «Durante tres interminables días iremos recorriendo cada una de las islas de este asombroso río» (p. 22).

La plasmación del *tiempo objetivo* o externo se hace a veces con referencias a los distintos momentos del día o de la noche. En la bajada a los infiernos en que consiste *A tumba abierta* asistimos a los momentos del anochecer y a la vivencia de la noche más absoluta. En medio de esta oscuridad resaltan con más fuerza los estruendos y resplandores del fuego artillero.

Los distintos momentos del día quedan perfectamente reflejados en *Hölderlin*. La primera escena se inicia con el atardecer (p. 81). Al comienzo de la segunda escena se ve cómo va amaneciendo y cómo llega el día siguiente (p. 85). La escena tercera transcurre en el «lento atardecer» (p. 88) de ese mismo día y la noche siguiente. La acción del segundo acto transcurre justamente dos días después como se indica en la acotación correspondiente (p. 92). Empieza la mañana. La segunda escena discurre al final del mismo día y de la "noche cerrada". La tercera, al día siguiente por la mañana. «Lenta transición. Amanecer progresivo» se observa en la acotación (p. 100). El final de la escena y de la obra tiene lugar cuando termina el día (p. 102).

Se comprueba así cómo la plasmación del tiempo se realiza plurimedialmente, cómo las referencias temporales se entrecruzan con las espaciales, o -como diría Ubersfeld- «cómo el significante concreto del tiempo se encuentra en el conjunto de los signos espaciales» (Ubersfeld, 1989).

En otras obras, estas referencias no son tan precisas. En el mismo drama *Hölderlin* hay a veces un intento de aludir al tiempo subjetivo o poemático, a la vivencia íntima de la temporalidad: «Sí, parece que sobre Blaupunkt ha pasado una extraña tormenta anclada en el tiempo...», dice Hellen al final de la acción (p. 102).

En *Eclipse*, el fenómeno metereológico del oscurecimiento del sol adquiere igualmente un valor simbólico de anclaje o paralización del tiempo. Y también de batalla dialéctica entre la locura y la lucidez. En *El desguace* el pasado histórico se incorpora al presente del diálogo de los personajes.

En otras obras, los anacronismos, las discordancias temporales no sólo tienen como objetivo representar situaciones absurdas sino también recrear los caprichosos

mecanismos de la conciencia. En *Infratonos*, por ejemplo, BULLOCK le pregunta a ADEY cómo se ha enterado de que la conferencia de mañana es hoy, y éste le responde que no va hoy a la conferencia, sino que va a un concierto, a un concierto que fue ayer (p. 81).

En muchos casos, como dice Ubersfeld, «el trabajo textual no consiste en expresar el tiempo sino más bien en abolirlo...como si la acción transcurriera no en otro tiempo, sino en un no-tiempo» (Ubersfeld, 1989: 153). Esa explícita despreocupación por la temporalidad, o mejor, o esa premeditada búsqueda de lo intemporal corresponde, en obras como *Monólogo para seis voces sin sonido*, al tiempo indeterminado del inconsciente. La mente escindida de Karl muestra una clara indiferencia por el tiempo objetivo. Frente a ello, la carta que le ha dejado Sam Hartwig -con una evidente apelación a los *a priori* kantianos- le habla de «la descomposición de la realidad, en planos de tiempo y espacio, como uniéndose...Uniéndose en la irre realidad, como una potencia, poblándolo todo de signos, inundándolo todo»(p. 32).

La discontinuidad temporal, la interrupción del fluir del tiempo es una forma de adentrarse en los dominios del sueño. «Vivimos fuera del tiempo» dice DIANA en *Espacio interior* (p. 69). Y PAL, que no hace otra cosa que soñar, lo corroborará afirmando que ha vivido «detenido en el tiempo» (p. 42).

En la escena primera de segundo acto de *Monkeys*, el autor se refiere explícitamente al tiempo interior, a la vivencia subjetiva de la temporalidad y en la escena tercera de este mismo acto exclama GRINTA: «¡El tiempo se ha parado!» (p. 69). En *Hölderlin*, Carla nos hablaba también de «una masa de tiempo quieto» (p. 96). Sin embargo al final de *Cangrejos de pared* «las familias lloran desconsoladas, porque las vacaciones han terminado y los hijos desaparecen montados en la rueda del tiempo»(p. 88). Como en otras obras, el final de la trama nos informa no sólo del funcionamiento de la acción en su desenlace sino del funcionamiento temporal del texto en su totalidad.

4. Entrevista con Alfonso Vallejo

F.G.C.- ¿Cuál es tu definición del hecho teatral?

A.V.- El hecho teatral siempre es único. Siempre irrepetible. Siempre se desarrolla en márgenes bien concretos de un tiempo que quizás no existe, y resulta ser sólo instante, duración de un proceso percibido por la conciencia. Por lo tanto, fugaz. Irrepetible.

Este carácter «instantáneo» le confiere su carácter de realidad autóctona, no registrada ni impresa. De hecho propio y personal. Por lo tanto privado, íntimo. Pero todo esto en grupo. En un grupo seleccionado.

Además, a través de una convocatoria. Algo que unos cuantos llevan a cabo ante otros, a una hora fija, en un lugar determinado. Y todo esto para algo «distinto», no cotidiano, no convencional; algo que no tiene nada que ver posiblemente con nada más que con aquello que sucede allí mismo, en ese momento, para aquellos que han acudido. Y que es al mismo tiempo -o puede serlo- rito, celebración, sacrificio, espectáculo o divertimento.

Sí, algo único. Irrepetible y distinto. Una fiesta y una pesadilla que requiere materiales muy bien elaborados, muy «teatrales». Que funcionen. Por eso el teatro puede considerarse un género literario, pero representa sin duda algo mucho más complejo: la coincidencia de un grupo de creadores -entre los cuales incluyo al público- dispuestos entre todos y cada uno de ellos a llevar a cabo ese extraño procedimiento de conmover, divertir, iluminar y sorprender. Es decir, riesgo, aventura, emoción. Y todo eso, para actores. Escribir para que los actores disfruten y hagan disfrutar al público. Teatro para actores. Esa es la clave. Teatro teatral que no tenga nada más que ver con nada más que con ...«teatro». Algo muy difícil que sólo un hombre de teatro puede concebir.

F.G.C.- ¿En qué medida tu especialidad en Neurología ha determinado el comportamiento de los personajes de tu teatro?

A.V.- Mi gran pasión, desde muy joven, ha sido siempre la filosofía. El significado, la cuestión, el sentido de las cosas. En definitiva, el hombre, la vida.

Cuando terminé el bachillerato en el Liceo Francés, tuve que elegir una carrera. Me incliné por la Medicina para conocer mejor al protagonista por dentro. Y en concreto, su mente, su cerebro. Por eso Neurología. También sin duda -y en un alto porcentaje- por dedicarme a poder ayudar, dentro de mis posibilidades a la gente que enferma. Pero Neurología en concreto para comprender algo que pasa en esa extraña máquina neuronal que nos constituye como seres racionales e irracionales, instintivos y fantasiosos. Fue un acierto total. Llegar a conocer algo de la corteza cerebral, las vías nerviosas, los sistemas bioquímicos que controlan nuestro comportamiento y pasiones, el lenguaje, la memoria, ha constituido una experiencia apasionante. Porque somos un enigma vivo. La mente constituye algo de una complejidad tal que sólo cabe expresarlo con una palabra: asombro. Asombro total total, sin límites. O mejor, asombro infinito. El infinito existe. Claro que sí. En el asombro.

Toda esta formación profesional, llevar más de treinta años trabajando en un hospital, ha tenido que influir en mi forma de escribir teatro. Qué duda cabe. La realidad extrema, o mejor dicho, siempre extrema de un hospital, forma, deforma, percute, magnetiza, escuece, duele, hipnotiza. Se sacan muchas conclusiones. Diariamente. Pero todas se pueden resumir en una: la vida es lo único que de verdad tenemos. La vida es lo esencial. Todo.

Y en consecuencia hay que pelear porque la vida «sea». Es decir, hay que pelear por la justicia, la verdad. Por todo lo que hace que la vida pueda «ser». Es decir, por el progreso. Por el hombre. Supongo que algo semejante es lo que intentan hacer todos y cada uno de nosotros.

Todo esto, transportado al terreno de la literatura, da origen a unos escritos un tanto «duros», quizás de situaciones límite, de seres acorralados por la adversidad que intentan sobrevivir agarrándose al humor, la esperanza, la astucia, la rebeldía y la agresividad. Sí. Pero detrás de todo ello: el hombre vivo, peleando, negándose a claudicar, rebelándose. SIEMPRE HACIA ADELANTE.

Literatura nada «clínica» en el fondo, sino literatura aprendida en la calle, en mi propia experiencia, rozándose con seres «asombrosos» dentro de su anormal normalidad a veces un poco enferma de tan real.

F.G.C.- Se ha afirmado del teatro español -exceptuando a Calderón, Valle Inclán, Lorca y pocos más- que no tiene una gran vocación de universalidad. El tuyo sí la tiene. ¿Qué precio has tenido que pagar por ello?.

A.V.- Aprender a hablar con las paredes. Y por si alguien quiere saber el resultado: «las paredes no oyen». Y no le quiero enmendar la plana a Juan Ruiz de Alarcón.

Pero haría falta decir: no oyen todo lo que uno quisiera. Porque entre la gente del teatro me he encontrado con personas extraordinarias, de gran preparación y generosidad. Sin embargo, no estaba en su mano convertir una obra difícil en un éxito. A veces tampoco montarla. Porque el teatro, en gran parte, sigue siendo un negocio que se rige por las reglas del mercado.

Por eso mismo intenté fuera lo que aquí parecía imposible o por lo menos muy improbable -con honrosísimas excepciones.- Una de las grandes experiencias que me ha tocado vivir ha sido la de ver al público fuera de España, en otra lengua, reaccionar a lo que yo había escrito como si estuviera dirigido a ellos.

Somos uno. Todos distintos. Pero uno. El corazón de un alemán o de un inglés tiene el mismo sonido, cuando se le ausculta, que el de un español. Indistinguible. El mismo tono, la misma intensidad. Y las tablas de valores bioquímicos son universales. Para todos lo mismo -con mínimas variaciones.

F.G.C.- ¿Qué importancia le concedes al mito en tu dramaturgia?

A.V.- Mucha. No hay que olvidar que esta aparente tecnificación de la vida y la sociedad, la racionalización de todos los procesos humanos en la familia y en el trabajo, no ha conseguido ocultar otros territorios internos de carácter inconsciente que se encuentran en la personalidad. Son éstos, con frecuencia, adquisiciones del pasado, grandes mitos que pesan sobre nuestras conciencias y culturas. Constituyen puntos de referencia permanentes que se repiten a lo largo de la historia, grandes abstracciones

simbólicas por donde discurren fantasías, anhelos y terrores colectivos. Su tratamiento literario resulta siempre comprometido y delicado, pero enormemente rico.

F.G.C.- Aunque el extrañamiento es un fenómeno tan antiguo como la literatura, a partir del Romanticismo se insiste en temas como el exilio, la carencia de patria..., y en nuestros días no es raro oír a algún autor teatral hablar de estos temas. ¿Qué es el exilio para un escritor? ¿Te consideras un exiliado?

A.V.- No me considero un exiliado. En ningún sitio te esperan con los brazos abiertos. Todo este asunto resulta muy duro y trabajoso en cualquier parte. Yo lo he intentado aquí y fuera de aquí. No me he quedado con la dificultad a la española. He jugado también con otras dificultades. No me he dejado sepultar. Ni me dejaré. Porque he hecho todo lo que he podido con arreglo a mis fuerzas y ganas. Y lo seguiré haciendo. No he escrito mejor porque no he sabido. De eso estoy seguro. Lo he hecho desde adentro. Con gusto. Poniendo lo mejor de mis circuitos interiores. Lo mejor de mí.

F.G.C.- En tu teatro se han señalado influencias de Strindberg, Beckett, O'Neil..., y si, como dice Julia Kristeva, todo texto es un diálogo con otros textos, ¿cómo ha sido tu diálogo con esos y otros autores?

A.V.- Me interesa el teatro, la poesía, la pintura, la medicina, la filosofía... y sobre todo la vida. No he encontrado nunca nada que no me interesara. Me interesa todo. Todo y con pasión. Pero he tenido que elegir. Y lo que más me gusta es lo complejo, lo difícil, las profundidades, lo que se mueve rápido por exceso de rapidez o lentitud. Es decir, lo que intriga, lo bueno y lo grande, lo que realmente da mucha sombra porque da mucha luz, lo que avanza y adelanta el alma hacia el «más allá» y hacia «más mejor».. Todo eso se encuentra en los libros, en Shakespeare, Strindberg y muchos otros autores. Pero mi gran maestro ha sido siempre la experiencia. Lo real. La vida. Saber y amar. Dos grandes instructores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- BILBATÚA, M. (1979). «Alfonso Vallejo, un teatro de la desintegración». Prólogo a *Monólogo para seis voces sin sonido. Infratonos. A tumba abierta*, de Alfonso Vallejo. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- BOBES, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BREYER, G. A. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- DERRIDA, J. (1967). *L'écriture et la différence*. París: Seuil.
- DÍEZ BORQUE, J.M. -GARCÍA LORENZO, L.(1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- DUCROT, O - TODOROV, T.(1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ECO, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- ELAM, K. (1980). *The semiotics of theatre and drama*. Londres: Methuen.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Á.(1985). «Las huellas de la tragedia romántica». Prólogo a *Monkeys y Gaviotas subterráneas*, de Alfonso Vallejo. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- GREIMAS, A. J.(1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- (1973). *En torno al sentido*. Madrid: Fragua.
- KENNEDY, A. K. (1983). *Dramatic Dialogue, The Duologue of Personal Encounter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOWZAN, T.(1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- KRISTEVA, J.(1969). *Semeyotiké. Recherche pour une Sémanalyse*. París: Seuil.
- LOTMAN, Y. (1973) *La structure du texte artistique*. París: Gallimard.
- LLOVET, E.(1980). Prólogo a *Cangrejos de pared. Latidos. Eclipse*, de Alfonso Vallejo. Madrid: Ediciones de la Torre.
- MITTENZWEL, W. (1969). *Gestaltung und Gestalten im modernen Drama*. Berlín/Weimar.
- MUKAVOVSKY, J., «El lenguaje escénico en el teatro de vanguardia», *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, G. Gili, 1977.
- ORTEGA Y GASSET, J.(1958). «Idea del teatro. Una abreviatura», *Revista de Occidente* (1958). En *Obras completas*, VII, Madrid, Alianza Editorial - Revista de Occidente, 1983, 439-500, con los anejos I, *Máscaras* y II, *O Seculo*.
- SERPIERI et alii(1978). *Come comunica il teatro: del testo alla scena*. Milán: Il Formischiere.
- SPANG, K.(1991). *Teoría del drama*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

- UBERSFELD, A. (1989). *Semiología del teatro*. Madrid: Cátedra.
- VALLEJO, A. (1978). *El cero transparente. Ácido sulfúrico. El desguace*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- (1979). *Monólogo para seis voces sin sonido. Infratonos. A tumba abierta*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1979.
- (1980). *Cangrejos de pared. Latidos. Eclipse*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- (1985). *Hölderlin*. Madrid. *Primer Acto*, nº 205.
- (1985). *Monkeys. Gaviotas subterráneas*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- (1985). *Orquídeas y panteras*. Madrid: Editorial Preyson.
- (1986). *Fly- By. Sol ulcerado*. Madrid: La Avispa.
- (1986). *Espacio interior- Week-End*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- (1989). *La espada del círculo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- (1996). *Crujidos. Tuatú*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- WELLEK, R. - WARREN, A. (1949). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1966, 4ª ed.